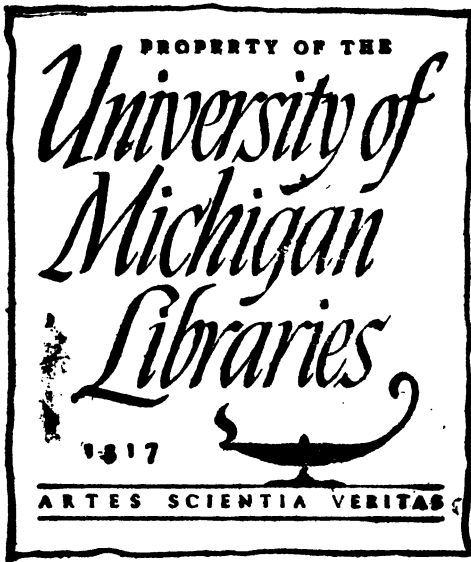


[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)



www.libtool.com.cn

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

840.56  
54

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

**LES VRAIS PRINCIPES**

**DE**

**LA VERSIFICATION.**

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

*Tout Exemplaire du présent Ouvrage, qui ne portera pas, comme ci-dessous, la signature de l'Auteur, sera contrefait. Les mesures nécessaires seront prises pour atteindre, conformément à la Loi, les fabricateurs et les débitans de ces Exemplaires.*

# LES VRAIS PRINCIPES

DE

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

# LA VERSIFICATION

DÉVELOPPÉS PAR UN

## EXAMEN COMPARATIF

ENTRE LA LANGUE.

## ITALIENNE ET LA FRANÇAISE.

On y examine et l'on y compare l'accent qui est la source de l'harmonie des vers; la nature, la versification et la musique de ces deux langues. = On y fait voir l'ANALOGIE qui existe entre elles. = On propose les règles pour composer des vers lyriques, et les moyens d'accélérer les progrès de la Musique en France. = Et, en relevant dans la langue française les beautés qui la rendent susceptible de tous les charmes de la Poésie et de la Musique, on la venge des imputations injurieuses de ceux qui lui refusent de la douceur et de l'harmonie.

PAR ANT. SCOPPA, Sicilien,

Employé extraordinaire à l'Université impériale, Auteur de plusieurs ouvrages de Littérature, Membre de l'Académie des Arcades, de celle *del Bon Gusto* de Palerme, Membre - Correspondant de l'Académie Italienne, et d'autres Académies, etc.

TOME III.

---

PARIS,

M<sup>me</sup> V<sup>o</sup> COURCIER, Imprimeur-Libraire pour les Sciences,  
quai des Augustins, n<sup>o</sup> 57.

1814.



---

*Gallis dedit ore rotundo  
Musa loqui.*

*Qui il pio Goffredo incominciò tra loro,  
Augusto in volto, ed in sermone sonoro.*

*L. Tasso, cant. 1, st. 20.*

Les hommes sont tourmentés par l'opinion qu'ils ont des choses, non par les choses mêmes.

*MONTAIGNE, Essais, liv. 1, chap. 40.*

---

# TABLE DES MATIÈRES.

<b>PRÉFACE</b> .....	Pag. j
<i>Observations sur un article du Journal de l'Empire</i> .....	viii

## SUITE DE LA QUATRIÈME PARTIE.

### CHAPITRE V. ON EXAMINE S'IL Y A DES QUALITÉS EXCLUSIVEMENT PROPRES A LA LANGUE FRANÇAISE, QUI, S'OPPOSENT A LA BONNE MUSIQUE. 1

<b>ARTICLE 1<sup>er</sup>. De l'e muet</b> .....	10
<i>De l'e muet considéré comme contraire à la mélodie</i> .....	23
<i>Objections et réponses</i> .....	25 et 31
<i>De l'e muet considéré comme un son qui ne s'oppose pas à la mélodie</i> .....	37
<b>ART. II. Des voyelles nasales</b> .....	56
<b>ART. III. Des voyelles composées</b> .....	65
<b>ART. IV. Du son obscur et sourd de la voyelle composée EU</b> .....	68
<i>Réponses aux observations de M. Charon</i> .....	73
<b>ART. V. Des mots français terminés par l'accent tonique</b> .....	89
<i>Objections et réponses</i> .....	99
<i>On parle des qualités qui sont nécessaires aux langues pour être vraiment musicales, et afin que leur rythme puisse s'associer commodément au rythme de la musique : et l'on fait voir les avantages de la langue française au-dessus des autres langues.</i>	

### CHAP. VI. ON EXAMINE SI LE CLIMAT DE LA FRANCE, SI LE GOUT, ET LE GÉNIE DES FRANÇAIS PEUVENT ÊTRE UN OBSTACLE A LA BONNE MUSIQUE. 108

<b>ART. 1<sup>er</sup>. Si le climat de la France peut s'opposer aux progrès de la bonne musique</b> .....	123
<i>De la France, dans le même climat ou presque le même climat que celui de l'Italie</i> .....	125



<i>De la partie septentrionale de la France...</i>	Pag. 131
<b>ART. II.</b> <i>Si le génie national s'oppose, par ses défauts, aux progrès de la musique en France</i> .....	140
<i>Objections et réponses</i> .....	155
<b>APPENDICE.</b> <i>Sur la musique italienne</i> .....	169
<i>Objections et réponses</i> .....	187
<b>CHAP. VII ET DERNIER.</b> <b>DES VÉRITABLES CAUSES QUI ONT RETARDÉ LES PROGRÈS DE LA MUSIQUE EN FRANCE</b> .....	190
<b>ARTICLE 1<sup>er</sup>.</b> <i>Des causes qui ont provoqué les progrès de la musique en Italie</i> .....	191
<i>Précis historique des progrès de la musique à Naples. (A la note.)</i> .....	197
<b>ART. II.</b> <i>Des causes qui ont provoqué les progrès de la musique en Allemagne</i> .....	200
<b>ART. III.</b> <i>Des causes qui ont retardé les progrès de la musique en France</i> .....	207
<i>On y parle contre le mauvais goût du vacarme instrumental.</i>	
<b>ART. IV et dernier.</b> <i>On expose les moyens les plus favorables pour accélérer les progrès de la musique en France</i> .....	223
<i>On y parle du théâtre italien en France; des avantages et des désavantages qui peuvent en résulter.</i>	
<b>RÉSUMÉ</b> <i>des principes exposés dans cet Ouvrage par rapport aux vers lyriques; et application de ces principes à des pièces de musique italienne et française</i> .....	249
<b>RECUEIL</b> <i>de quelques pièces de musique nationale italienne</i> .....	270
<b>RECUEIL</b> <i>de quelques pièces de musique nationale française</i> .....	317
<i>Analyse du vers de huit syllabes des Français</i> .....	322
<i>Analyse des vers de dix syllabes des Français</i> .....	339
<i>Objections contre la langue et ses vers lyriques, et réponses</i> .....	356
<b>TABLE</b> <i>de tous ces morceaux de musique</i> .....	365

---

## PRÉFACE.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Ce troisième et dernier volume n'est que la suite de la quatrième partie de mon ouvrage, dans laquelle, suivant le plan que je me suis proposé, j'ai établi un examen comparatif entre la langue française et l'italienne.

Après avoir démontré partout l'unité des principes de l'harmonie dans la versification de ces deux langues, et l'existence de l'accent tonique dans l'une et dans l'autre; j'ai cru nécessaire d'examiner, avec détail, leurs propriétés mises en comparaison, par rapport aux différens sons qui les composent.

Le résultat de mes recherches a été la découverte de plusieurs avantages précieux et très-importans, dans la langue française. J'ai fait voir en même tems que cette langue est composée de tous les sons qui constituent l'italienne: de là j'ai conclu que, si la langue italienne, par les sons dont elle est formée, a beaucoup d'aptitude au chant; la langue française doit jouir de cette même prérogative.

Cependant j'ai fait observer qu'outre les sons qui leur sont communs, cette dernière en a d'autres qui lui sont exclusivement propres; ce qui lui procure sur sa rivale plusieurs avantages oratoires et poétiques.

Mais ces mêmes avantages peuvent, soit essentiellement, soit accidentellement, et par une mauvaise application, détruire les bons effets qu'elle a droit d'attendre des autres sons; et devenir défavo-

rables à l'exécution du chant : et la langue française qui a toujours été sonore , quant à la déclamation parlée , pourrait mal réussir dans la déclamation chantée.

Il me restait donc à examiner la grande question : « *s'il y a des qualités exclusivement propres à cette langue, qui s'opposent aux progrès de la mélodie et de la bonne musique.* » C'est ce que je fais dans ce troisième volume, en parlant

- 1°. De l'e muet.
- 2°. Des voyelles nasales.
- 3°. Des voyelles composées.
- 4°. Du son obscur et sourd de la voyelle *œ*.
- 5°. De la position de l'accent tonique à la fin des mots.

Ce dernier article, qui ne regarde pas les sons, doit entrer dans l'examen de cette question, parce qu'il offre une qualité particulière par laquelle la langue française diffère de l'italienne, et de toutes les langues du monde. Je saisis l'occasion de faire connaître les excellentes propriétés de cet accent final par lequel la langue française est, entre toutes les autres langues, la plus naturelle, la plus philosophique, la plus simple et en même tems la plus énergique; et de donner la vraie idée de ce que l'on entend, et de ce qu'on doit entendre par les mots *langue vraiment musicale*. (Voy. les §§. 1157, 1158, et suiv.)

Ces intéressantes discussions qui doivent décider de l'honneur d'une langue contre laquelle le fanatisme, l'ignorance et la mauvaise foi ont conspiré pour la condamner et la rejeter comme rebelle aux agrémens

agrémens des beaux-arts, entraînent avec elles la réfutation du système de l'influence des climats sur les progrès des sciences et des arts. Soutenu de l'autorité des vrais savans qui ont pris les faits pour base de leurs raisonnemens, je m'efforcerai de confondre un préjugé si destructeur, et si avilissant pour le genre humain. En méprisant ce système chimérique qui trace aux sciences et aux arts une ligne de démarcation entre deux peuples voisins, je ne parlerai qu'en passant des avantages que pourrait offrir indirectement le climat français, situé en grande partie au milieu de la zone tempérée.

Pour compléter le plan de mon Ouvrage, un dernier chapitre est destiné à l'examen des causes des progrès de la musique en Italie et en Allemagne, et de celles qui ont pu les retarder en France, en faveur de laquelle j'indiquerai enfin les moyens d'accélérer les progrès de ce bel art.

Ces deux derniers articles sont d'une telle importance, qu'ils décideront à eux seuls de la vérité de tout ce que j'ai exposé dans le cours entier de mon ouvrage pour détruire les calomnies qui se sont élevées depuis long-tems, et toujours impunément, contre la langue française. Le succès complet de mes travaux dépendra toujours de celui des effets favorables que produira l'emploi des moyens que je propose.

Que la satire malveillante ne tâche pas de faire couler ici le fiel de sa plume, en relevant dans ce que je viens de dire, l'intention cachée d'en imposer au public, et d'échapper à la critique de mes contem-

porains, en déferant à la postérité le jugement du mérite de mon ouvrage. Nous sommes trop instruits par une longue expérience du cœur et de l'esprit humain, pour ne compter que sur la lenteur du tems, lorsqu'il s'agit de proposer des idées qui, quoique très-favorables aux progrès des lettres, se trouvent en opposition avec des erreurs consacrées depuis un tems immémorial. Mais telles sont à présent les dispositions des Français pour les progrès des Beaux-Arts, que sans appeler au jugement impartial de la postérité, nos incrédules les plus entêtés seront obligés de plier l'orgueil de leurs faux préjugés sous les vérités que j'ai mises en avant. Ainsi, les vrais principes de la versification que j'ai développés dans ce traité comparatif entre les deux langues, italienne et française [ce qui m'a attiré une espèce de persécution de la part de quelque petit savant italien (1)], ayant été préparés par

---

(1) On ne cesse pas de me reprocher, malgré mes réponses justificatives, que dans la comparaison entre ces deux langues, j'ai trahi les intérêts de ma patrie, en faisant valoir les propriétés de la langue française. Je me fais un devoir de déclarer encore-ici, qu'engagé comme homme de lettres dans la recherche des vérités nécessaires ou utiles aux progrès de la Littérature et des Beaux-Arts, en proposant, en général, la langue et la versification italienne comme un modèle de beauté et d'imitation, je n'ai jamais eu l'intention de blesser l'intérêt de personne : que j'ai pu me tromper de bonne foi dans quelques-uns de mes jugemens ; et qu'en cela je demande aux savans impartiaux les éclaircissemens et même la critique la plus sévère, dont le fruit soit de rectifier mes idées, et de répandre des lumières sur quelques objets que je n'ai pas assez analysés : que loin

## PRÉFACE.

v

les progrès des lumières, et sollicités par les vœux des vrais littérateurs, seront appréciés aussitôt que lus, et il ne restera à ceux qui nous suivront qu'un sentiment profond de mépris pour les prétendus savans de nos jours, qui ont pris pour des paradoxes les vérités les plus utiles et les plus évidentes. Je ne demande que quinze ans au plus, à dater de l'époque où les moyens que je propose seront en pleine activité, pour faire triompher en France les progrès du bel art, pour lequel les Allemands et les Italiens ont dû employer des siècles.

Mon ouvrage ainsi terminé, j'y placerai à la fin un petit Résumé de tout ce que j'ai exposé dans les quatre parties; et j'en appliquerai les principes à plusieurs pièces de musique nationale italienne et française. C'est ainsi qu'en ajoutant aux règles d'autres exemples encore plus frappans, je peux par l'évidence des faits sur lesquels l'illusion ne peut avoir lieu, porter la conviction dans les esprits les plus rétifs.

---

de mériter ce reproche des Italiens savans, j'ai obtenu par mon travail l'honneur d'être admis dans l'Académie italienne, en qualité de membre correspondant; de même que, par un simple essai que j'ai donné de cet ouvrage en 1803, j'ai été honoré du diplôme de membre de l'Académie *del Buon gusto* de Palerme : enfin, que ma patrie est la Sicile, et que dans tous les tems et dans tous les lieux où le sort voudra me placer, toujours jaloux de ses intérêts et de sa gloire, tous mes travaux littéraires et les voyages entrepris pour mon instruction, n'auront d'autre but que de mériter sa satisfaction maternelle.

Je ne dissimule pas que l'entreprise de justifier, dans ce troisième volume, les sons sourds et muets quant à la partie chantante de la langue française, est entourée de plusieurs difficultés qui donneront à mes raisonnemens un air paradoxal, et augmenteront le nombre des incrédules. Ainsi je réclame ici, plus qu'ailleurs, l'attention et la bienveillance de mes lecteurs. Mais je suis loin de prétendre que cette bienveillance aille se confondre avec cette partialité, passion très-nuisible à la découverte de la vérité, objet unique de mes recherches. En continuant, par ces recherches, à découvrir fort souvent, dans la langue française, des avantages imprévus qui choquent généralement les opinions reçues, je place mes lecteurs dans le cas ou de se méfier de mes raisonnemens, ou de se mettre en garde contre les préjugés dominans. Dans cette alternative, je ne crois pas abuser de leurs dispositions favorables envers moi et envers la vérité, si je les prie de ne s'en rapporter ni à moi ni aux autres, mais d'examiner avec calme et impartialité les faits et les raisons, et de porter à cet examen un esprit dégagé des préjugés qui, en imprimant sur tout ce qui les entoure un caractère d'eux-mêmes, ne pèsent les idées que d'après la mesure de leurs maximes ténébreuses. Tel est en effet l'ascendant de ces tyrans de l'opinion, que bien souvent on n'y voit que par les yeux de ces monstres; on interprète tout en leur faveur; et on emploie leurs maximes pour prémisses de tout raisonnement; en un mot, on juge des choses, non sur ce qu'elles sont, mais sur ce qu'on

les imagine, et que l'on est convenu qu'elles soient. C'est avec raison que Montaigne (Essais, liv. 1, chap. 40.) nous rappelle cette ancienne sentence grecque, que *les hommes sont tourmentés par l'opinion qu'ils ont des choses, non par les choses mêmes.*

Par ces préparations de l'esprit que je réclame de mes lecteurs bienveillans, en faveur des vérités qui honorent les Belles-Lettres, je n'aurai pas besoin de solliciter les suffrages de certaines classes de demi-savans qui, dans tous les tems, ont été le fléau des sciences et des arts. Il y a des personnes qui, rebutées par la sécheresse de la matière presque nouvelle, hérissée de réflexions et d'idées difficiles à saisir, rejettent au loin mon livre comme inutile, et comme un amas d'idées sophistiques, par la seule raison que ces idées sont contraires à leurs vieilles routines : et ne pouvant entreprendre la réfutation de ces prétendus sophismes, elles se rangent du parti de ceux qui, dans une matière de si grande importance, condamnent ce qu'ils ne se sont pas donné la peine ni de comprendre, ni de lire : *damnant quod non intelligunt* (1). D'autres, après avoir lu

---

(1) C'est ce qui est arrivé à peu près au second volume de mon ouvrage, dont le journaliste signé T, a rendu compte dans le Journal de l'Empire, en date du 1<sup>er</sup> juin de cette année 1813. Si l'on en croyait ce journaliste, cet ouvrage que les Classes de l'Institut ont accueilli avec bonté, attendu son utilité littéraire; cet ouvrage dont quinze articles des journaux, et deux rapports de l'Institut ont fait mention avec éloges, cet ouvrage que M. de la Chabeaussière, secrétaire général et perpétuel de la Société Philotechnique, dans une lettre qu'il m'a



mon ouvrage, seront entraînés à approuver en général mes idées par les charmes de la vérité, dont les esprits bien faits ont de la peine à se défendre;

---

adressée. au nom de cette Société savante, a considéré comme *un monument précieux de littérature*; cet ouvrage que l'estimable Gretry a cru, vu l'importance du sujet; le seul qui manquait à sa gloire; cet ouvrage enfin dont le même journaliste a dit, qu'il *s'en faut de beaucoup que ce soit un livre sans mérite et sans utilité, et que les vérités de détail sont précieuses pour tous ceux qui s'occupent de la métaphysique et du mécanisme des langues*; si l'on en croyait, dis-je, ce journaliste, cet ouvrage serait presque inutile aux Français

Les beaux vers de Corneille, de Boileau, de Racine, de Voltaire, de Delille, etc., n'ont, dit-il, *aucun rythme*; leur forme n'est déterminée que par le nombre des syllabes; leur harmonie ne consiste que dans la rime; l'accent tonique existe dans les mots français, mais il n'entre pour rien dans les vers, et y est répandu au hasard; la versification n'est qu'un art de convention, etc. Cela étant, pourrait-il, toutes les découvertes de M. Scoppa, relativement à l'existence de l'accent tonique, et le jeu de cet accent dans le mécanisme des vers, toutes ces idées sur le rythme nous sont *absolument* inutiles; puisque nous n'en faisons pas usage dans la poésie parlée: elles seraient même très-nuisibles, parce qu'elles nous obligeraient, 1° à changer le mécanisme de nos vers; 2° à renoncer par le rythme au repos de l'hémistiche; 3° à faire régner dans les vers, par la régularité du rythme, une affreuse monotonie. Ainsi notre journaliste veut refuser aux vers français ce que, dans tous les siècles de la Littérature, les savans des nations policées n'ont pas refusé à la prose même de toutes les langues.

Ces propositions ne font pas l'éloge du XIX<sup>e</sup> siècle, éclairé par la doctrine et l'exemple de plusieurs littérateurs qui ont travaillé à détruire des préjugés si grossiers, et à établir en France l'honneur et la civilisation des Belles-Lettres? Is. Vossius

mais, soit paresse, soit tyrannie d'habitude, en approuvant mes raisonnemens, ils rejettent les faits qu'ils n'ont pas le courage de suivre, ni de soutenir. Ils semblent me dire : *l'alma convinci, ma il cor non persuadi.* — *Alla ragion contrasta dubbio il cor, pigro il piè.* Ces raisonnemens spéculatifs, disent-ils, et

---

(de Poëm. cant.) parle à ce sujet de ceux qui non supervacaneum tantum, sed etiam vitiosum eorum (c'est-à-dire des vers rythmiques) existimant usum : mais ces sortes de gens, dit-il, *naturam pulchri et venusti non intelligunt.* Avant lui, Cicéron s'écriait contre ces mêmes personnes : *nescio quas habent aures!* Je peux donc me faire un droit et une obligation de déclarer que les idées du journaliste, qui dégradent la réputation de la littérature française, sont absolument fausses; et que, loin d'en trouver les moindres traces dans la nature, la nature même ne pourrait les rendre vraies, sans être en contradiction avec son propre instinct : et je conclurai que le journaliste T a décidé hardiment de la réputation de la langue et de la littérature de son pays, et du sort de mes travaux, sans se donner la peine de lire avec attention tout ce que j'ai exposé dans mon ouvrage sur ces points importants et délicats.

Le devoir d'un journaliste savant étant celui d'éclairer le public, de corriger avec urbanité, là où il le faut, l'auteur d'un livre dont il fait l'analyse, et d'encourager en même tems les Belles-Lettres, M. T ne pouvait se dispenser d'exposer les raisons d'après lesquelles il était porté à croire que la versification française n'a aucun rythme, et que l'accent y est jeté au hasard. Il avait sous les yeux les preuves par lesquelles j'ai démontré que tous les vers français ont un rythme plus ou moins parfait, tel qu'il se trouve en italien. J'ai donné une douzaine d'exemples de vers français rythmiques, et je suis prêt à en donner douze fois douze cents, et plus encore s'il le faut, pour

les faits mêmes s'appliquent avec peine à une langue reconnue **stérile et rebelle** au chant.

Mais que l'on confonde, si l'on veut, avec quelque

secouer de leur léthargie quelques oreilles mal organisées. Voici quelques-uns de ces exemples :

1°. Quant aux vers communs, dont le rythme est iambe (*āā*).

Dés Dieux - jūmeāux - āyānt - chāntē - lā - glōire,  
Ses vrais - trēsōrs - ētaient - dēux cōurs fidē - les, etc.

2°. Quant aux alexandrins dont le rythme est aussi iambe :

J'ai sū - trōmpēr - lēs yeūx - pār qui - j'ētāis - gārdē.  
Cēlūi - qūi mēt - ūn frēin - ā lā - fūrēūr - dēs flōus.  
Hēlās - dē tānt - d'hōrreūrs - sōn cōeur - déjà - trōublē.  
Ici - lē Rhin - sē trōū - blē ēt lā - mūgit - l'Ēūphrā - te., etc.

3°. Pour les vers de neuf syllabes dont le rythme est anapeste (*āāā*).

Jē tē pērds - fūgītū - vē espērān - ce...  
Pōūr cālmēr - s'il sē pēut - mē souffrān - ce,  
Oūblōns - quē jē fūs - trōp hēureux, etc.

Quand le journaliste *français* a dit que les vers *français* n'ont aucun rythme, il devait donc prouver (ce qu'il n'a pas fait, et ce qu'il ne pouvait jamais faire) que ces vers, que je viens de citer comme parfaitement rythmiques et une infinité d'autres, ne sont pas tels. Mais, outre cela, en refusant d'une manière absolue un rythme à la versification, il ne devait pas, au même instant et dans le même article, faire l'éloge de ce même rythme que, de son aveu, il voyait répandu dans tous les vers des opéra comiques. Il se loue de ce beau rythme qui peint, dit-il, les différens caractères, et les différentes passions : par quelle fatalité veut-il donc le bannir des vers héroïques et dramatiques, où il faut, plus qu'ailleurs, peindre les objets qu'on veut exprimer, et auxquels on doit imprimer un caractère vraiment poétique? D'ailleurs, puisqu'il accorde un rythme régulier aux vers des opéra, il est de toute évidence qu'au moins les vers pour le chant sont, de son propre aveu, rythmiques; ce qui est en parfaite contradiction avec sa pro-

langue du nord la langue française, si semblable à l'italienne; cette langue qui jadis forma l'italienne, cette langue qui se vante de tirer son origine

---

position principale énoncée d'un ton absolu, *la versification française n'a point de rythme*. — De plus : il dit que le nombre des syllabes, sans égard à leur valeur, le repos et la rime, sont les élémens constitutifs des vers français : et quelques lignes après, il ajoute que *l'harmonie de ces vers résulte du libre mélange des syllabes fortes et des syllabes faibles*. La force de la vérité lui a arraché cette dernière expression, qui est en contradiction avec la précédente, et qui confirme de plus en plus l'existence du rythme dans les vers français. C'est en effet du mélange des syllabes faibles et des syllabes fortes distribuées avec ordre, c'est du contraste et de la variété des tons, source première de l'ordre, que résulte le rythme et l'harmonie dans la versification de toutes les langues. M. T a voulu ajouter le mot *libre*; mais on découvrirait dans ce mot une contradiction encore plus énorme, s'il prétendait le mettre en opposition continue avec l'ordre. (Voy. l'auteur du Voyage du Jeune Anacharsis, chap. 26. Villetot, *de l'analogie de la Musique avec la langue*, tom. 1, pag. 109, à la note.)

Mais ces grands torts du journaliste T. sont peu de chose, si on les compare à d'autres que je vais exposer brièvement. Il craint que mon ouvrage ne soit nuisible, par la raison qu'il oblige les Français à changer le mécanisme de leurs vers. — Cependant, j'ai fait observer par des règles et des exemples, à chaque page de mon livre, que les jeunes poètes français doivent suivre, comme modèle de versification, le mécanisme des vers de Boileau et de Racine, dans lesquels il faudrait être aveugle pour ne point voir le jeu du rythme qui constitue l'harmonie, et qui peint à l'imagination.

Il suppose que mon système sur le rythme oblige les Français à renoncer à l'hémistiche de leurs vers. — Cependant, bien loin de faire renoncer à la césure et au repos de l'hémistiche, j'ai fait voir que ces césures et ces repos sont essentiels aux vers,

de la latine, et que la philosophie n'a pas cessé d'adoucir et de modeler sur les principes de la nature; cette opinion ne servira qu'à fortifier

---

et qu'ils ne sont que l'effet du rythme, ou plutôt le rythme même. Chaque pied rythmique n'est, comme me l'a fait observer le chevalier Grétry, qu'une petite césure dans les vers.

Enfin il redoute, dans le rythme une monotonie affreuse; et pour éviter cette monotonie, il veut le bannir à jamais de la versification; il veut couper l'arbre par la racine. — S'il avait lu le second volume de mon ouvrage, depuis la page 235 jusqu'à la page 248, et le § 212 du premier volume où j'ai prévu toutes ces objections, il n'aurait pas proposé contre la monotonie et la douceur des vers, des moyens si brusques et si destructeurs. Il craint la monotonie dans le rythme; mais qu'il dise au moins pourquoi les vers des Anglais, ceux des Italiens, et ceux des Grecs et des Latins, qui, suivant lui, sont rythmiques, ne sont pas monotones? — Certes, les vers parfaitement rythmiques, et continuellement tels, produisent de la monotonie: ils sont trop fades, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, par trop de symétrie et par trop de douceur. Mais le journaliste devait savoir que de pareils vers parfaitement rythmiques sont très-difficiles à faire, et qu'ils ne sont pas trop fréquens. Et quand même ils seraient faciles, il devait savoir aussi ce que j'avais fait observer bien souvent, que les poètes français, et bien plus encore les italiens, ont soin de ménager le rythme, suivant les mouvemens variés de la pensée et des images: ils coupent, soit par nécessité, soit par art, la symétrie monotone des pieds par d'autres pieds d'un rythme différent, appelés par le P. Sacchi, *pieds de supplément*. En effet les endécasyllabes italiens composés de cinq pieds iambes, devant avoir *a rigor di battuta*, l'accent sur la deuxième, la quatrième, la sixième, la huitième et la dixième syllabe, comme dans le vers suivant,

Signor gran cose in breve tempo à fatto,

dans mon cœur la flatteuse espérance que mon ouvrage pourra mériter un accueil favorable chez les autres nations de l'Europe, pour l'avantage

ne l'ont souvent que sur la seule sixième, outre l'accent appelé *commun* :

Canto l'arme pietose e il capitano.	<i>Tas.</i>
Le donne, e i cavalier, l'arme, e gli amori.	<i>Ariost.</i>
E per l'orme d'Angelica galoppa.	<i>Ariost.</i>
E cantar augelletti, e fiorir piagge.	<i>Tas.</i>
Cosa bella e mortal passa e non dura.	<i>Petr.</i>
Lubrico sdruciolevole serpente.	<i>Marchet.</i>
Gli danna inclementissima ragione.	<i>Tas.</i>
Infaticabilmente agili e preste.	<i>Tas.</i>

Il me semble même que quelquefois les grands poètes leur ôtent, ou au moins affaiblissent trop cet accent. Comme dans le vers suivant de Pétrarque :

Nemica naturalmente di pace,

qui fut imité par l'Arioste,

Nemica naturalmente d'amore.

Ainsi, quoique les clairvoyans admirent, dans la versification française, une richesse de rythme, dérivée de la constitution naturelle de la langue, et de l'abondance des accens qui entrent en grand nombre dans chaque vers, il arrive très-souvent que ce même rythme est peu exact dans les vers où l'on se contente seulement de celui qui dérive des césures et des hémistiches dans les endroits où, comme je l'ai fait observer dans mon premier volume (depuis la page 255 jusqu'à la page 431.), les accens sont les plus nécessaires.

Mais, indépendamment de mon système, sur quels autres principes le journaliste a-t-il pu fonder son opinion contre le rythme des vers français ? Ce n'est pas sans doute parce

desquelles, comme je l'ai déclaré ailleurs, j'ai aussi exposé les vrais principes de la versification. En parlant des deux langues française et italienne,

qu'il l'a entendu dire par quelqu'un ; *dixit, dicam* : cette raison ne serait pas digne d'un littérateur philosophe. Serait-ce parce que la langue française n'a pas d'accent ? mais M. T même lui accorde l'accent tonique, qui est la véritable source du rythme. Serait-ce parce que cet accent est faible ? j'ai démontré que cela n'est pas vrai : cet accent est celui de la nature : *ipsa natura*, dit Cicéron (de Orat.) *in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus*. Quintilien, lib. 1, Instit., cap. 5, s'exprime de même. Or il n'est pas probable que cet accent de la nature, sensible partout, et qui fait qu'une langue est langue, soit peu sensible dans les mots français. Is. Vossius (et avec lui tous les Italiens, voy. § 34 de mon ouvrage, à la note) dit. . . . *apud Gallos, quorum vocabulis, quotcumque demùm illa fuerint syllabarum, accentus semper ferè ultimis adest syllabis* : mais il ne dit pas que cet accent soit peu sensible : il doit au moins être sensible comme le sont les quatre différentes voix de l'e, et les longues ou les brèves mises en règle par l'abbé d'Olivet. — Mais, supposons même qu'il soit faible : M. T pourrait conclure seulement qu'il donne aux vers français un rythme faible : or un rythme faible est toujours un rythme, et non pas un être négatif.

Serait-ce enfin par la raison que son oreille ne pouvait démêler dans les vers aucune qualité rythmique ? et pourquoi donc appelle-t-il *vers* ces combinaisons syllabiques dans la poésie française qui, par là, ne mériteraient plus le nom de *poésie* ? Il n'est pas permis d'ignorer le principe le plus simple et le plus facile, consacré dans tous les tems et chez toutes les nations, que le vers sans rythme n'est pas un vers, et que c'est uniquement le rythme qui lui donne la douceur, l'harmonie et la poésie. *C'est du rythme appliqué à la parole* (dit l'Encyclopédie au mot *rythme*)

j'ai prétendu parler de toutes les langues du monde qui, quant à la versification, et à l'application des vers à la musique, dépendent naturellement d'un

---

que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie. — *Le rythme en musique* (dit le fameux Sulzer dans le supplément au *Dictionnaire Encyclop.*) fait le même rôle que la mesure des vers en poésie. — *In eo consentiunt ferè inter se antiquiores plerique Græci, rhythmum esse basin, seu incassum carminis* (ce sont les paroles de Vossius de *Poematum cantu et viribus rhythmis*). *Aristoteles*, dit *Muratori* (*Antiq. histor.*, tom. 3, dissert. 4), *inquirens undè ortum habuerit poesis, statuit eam ex amore harmonice et rhythmis* : et, quant au nombre, dans la combinaison des syllabes, Cicéron dit : *numerus in continuatione nullus est : distinctio et æqualium, et sæpè variorum intervalloꝝ percussio, numerum efficit*. Qu'on essaye en effet de faire des vers italiens ou français, d'un nombre déterminé de syllabes, mais sans aucune césure, et sans aucune distinction de percussions et d'intervalles ; je réponds qu'on n'y réussira jamais, tels efforts qu'on fasse.

Mais, malgré ces raisons et une infinité d'autres qu'on pourrait ajouter pour l'évidence d'une matière si naturelle et si claire par elle-même, M. T. prétend que la douceur et l'harmonie des vers français sont le résultat de l'habitude et d'un mécanisme arbitraire ; et il le prétend si bien, qu'il ose avancer que la versification n'est qu'un art de convention. Donc, suivant lui, le rythme ou l'harmonie qui en dérive n'a aucun principe dans la nature ; l'unité des principes dans les Beaux-Arts, établit par les plus grands littérateurs, n'est qu'une chimère ; le beau n'est beau que par la raison que les hommes sont convenus qu'il doit être tel ; la maxime de Cicéron que *les arts naissent de l'observation de la nature*, est donc fausse ; les vers français sont des vers, parce qu'une société particulière de Français a dit : *soyez harmonieux* ; que cette société décide



seul principe toujours invariable. La langue anglaise même, que l'on croit rebelle au chant, quoique d'ailleurs très-énergique et brillante par de

---

que chaque amas de 15, de 17, ou de 19 syllabes soit un vers, l'on verra bientôt qu'il y aura en France des vers de 15, de 17 et de 19 syllabes. Suivant ce journaliste, c'est par convention que les vers grecs et les latins sont des vers, et qu'ils produisent sur notre oreille une sensation douce et harmonieuse; c'est par convention que les étrangers admirent la beauté et l'harmonie des vers français; ensorte que, par un nouvel ordre de choses, on pourrait convenir entre les Français et les savans des autres nations, que les vers qui ont été des vers, ne seraient plus des vers; et l'on pourrait convenir aussi que les chansons presque aussi anciennes que le monde, les chansons que la nature nous inspira, et que les oiseaux même, suivant Lucrèce (lib. 5), nous ont appris à composer, ne sont plus des chansons.

S'il est vrai que dans la *Henriade* on a chanté le héros qui régna sur la France, que dans le *Lutrin* on chanta les combats de ce héros terrible, que, (comme le dit Voltaire), *les vers sont la musique de l'ame*, et que, comme on dit en proverbe, *les vers de Racine sont une musique*; en un mot, s'il est vrai que les vers sont un chant, et que, comme l'attestent tous les savans, c'est sur la mesure de la musique qu'on a établi leur forme; il doit aussi être vrai, suivant le journaliste, que l'on chante par convention, et que la mesure et les tems dans la musique sont conventionnels et arbitraires. Voilà les conséquences de l'art de convention!

Autrefois pour des idées que je crois moins absurdes sur cette même question, Is. Vossius s'est permis de s'écrier contre l'auteur qui les avait proposées: *« is infelicis omnino ingenii, et cuivis potius rei quam litteris tractandis natus esse videtur. »* Je me borne à observer seulement que M. T. dans son article, n'a rien dit qui fût digne de lui et de ses talens distingués. Mais je ne désespère pas qu'en étudiant mon ouvrage avec plus d'attention, il

grands ouvrages de génie, est, en général, assujétie aux mêmes lois. A l'aide des principes que j'ai développés, toutes les nations auront désormais le droit d'aspirer aux progrès et à l'amélioration de leur poésie et de leur musique; puisque toutes les opinions, même les plus contraires à ce que j'avance en faveur de la langue française qu'on veut confondre avec les langues du nord, sont réunies dans l'idée que « si les Français ne peuvent atteindre à la perfection de la poésie et de la musique des Italiens, ils pourront du moins faire mieux qu'ils n'ont fait, à l'aide d'une meilleure versification lyrique ignorée, ou négligée jusqu'à nos jours. »

On pourrait croire que cette quatrième partie de mon ouvrage, n'a aucun rapport avec les autres langues de l'Europe, puisqu'il s'y agit uniquement d'une comparaison entre la langue française et l'italienne. Mais, si l'on considère que dans toutes ces comparaisons, je m'occupe à analyser les sons et les accens qui caractérisent ces deux langues, à faire

---

voudra, en homme calme et savant, m'avertir des défauts réels qui ont pu se glisser dans mes raisonnemens. J'attends de lui ces éclaircissemens philosophiques, propres à découvrir mes fautes, et à jeter de la lumière sur quelques vérités très-importantes que j'ai mises en avant. Ce sera pour moi une faveur particulière que je ne cesserai jamais de réclamer des vrais littérateurs. J'ose même espérer que, par cet hommage que la vérité s'attire des ames bien faites, M. T fera le sublime effort d'applaudir à mes pénibles travaux, d'avouer qu'en général, j'ai eu de bonnes raisons pour venger la littérature française, et qu'il a eu grand tort d'avoir voulu la replonger dans son ancien état imaginaire d'avilissement.

connaître la nature de l'accent musical et celle de l'accent national, et les conditions utiles ou nécessaires afin qu'une langue se prête à la musique; si l'on considère que le reste de ce troisième volume est employé à détruire le préjugé de ceux qui font dépendre le destin des sciences et des arts de l'influence des climats, et à faire voir quelles ont été les vraies causes des progrès de la musique en Italie, et quels pourraient être les moyens les plus énergiques d'obtenir les mêmes avantages en France; on verra que ce troisième volume intéresse également toutes les nations, par une application très-facile à leurs langues, et à leurs moyens. C'est en analysant les bonnes et les mauvaises qualités des autres langues, que les nations peuvent connaître aussi les bonnes et les mauvaises qualités de leur langue particulière: les principes de ces jugemens, ainsi que le sentiment et les règles de l'harmonie et de la musique sont partout les mêmes, quoique plus ou moins développés suivant la culture et l'éducation; et ce sont partout les mêmes moyens de naturaliser les Beaux-Arts, dont les degrés de culture sont le thermomètre le plus fidèle qui indique les degrés de la civilisation. Ainsi, quels que soient les obstacles que les langues opposent aux nobles efforts des génies qui desirent travailler pour la gloire littéraire de leur pays, je ne doute pas que mon ouvrage entier ne soit d'une grande utilité; et que les premiers essais sur l'emploi des principes que j'ai mis en évidence, ne conduisent ces génies à faire mieux en tout genre de versification.

---

# LES VRAIS PRINCIPES

DE

# LA VERSIFICATION.

---

SUITE DE LA QUATRIÈME PARTIE.

---

## CHAPITRE V.

ON EXAMINE S'IL Y A DES QUALITÉS EXCLUSIVEMENT  
PROPRES A LA LANGUE FRANÇAISE, QUI S'OPPOSENT  
A LA BONNE MUSIQUE.

§ 1095. LA langue française se prête à la bonne musique, et il est même impossible de ne pas s'y prêter, par toutes les propriétés constitutives qui, comme nous l'avons exposé dans les deux volumes précédens, lui sont communes avec l'italienne. Nous avons vu au § 1019, tom. 2, que ces deux langues n'en forment, s'il m'est permis de le dire, qu'une seule, divisée en plusieurs dialectes qui, au fond presque toujours les mêmes, ne diffèrent entre eux que par certaines qualités accidentelles, par lesquelles l'un n'est pas identiquement l'autre. Il n'en est pas ainsi des autres langues dont, en général, la latine n'est pas la mère.

Il reste à examiner si, parmi les propriétés communes

aux deux langues, il y a dans la française d'autres qualités particulières, soit mauvaises, soit bonnes, par lesquelles ses plus belles propriétés se trouvent paralysées, inactives, inutiles, ou lui sont favorables, lorsqu'il s'agit d'appliquer les paroles à la musique.

Ensuite, en nous conformant au plan établi au § 882, tom. 2, pour traiter cette quatrième et dernière partie de l'Ouvrage, nous examinerons le climat, le génie et le goût de la nation française pour les beaux-arts, et les causes qui ont retardé les progrès de la musique en France.

Enfin, en résumant les principes les plus intéressans exposés dans l'étendue de l'Ouvrage entier, nous les appliquerons principalement à plusieurs pièces de chant italien, sicilien, et français, pour en confirmer la vérité.

§ 1096. Les qualités distinctives par lesquelles la langue française n'est pas absolument la même que l'italienne, sont les suivantes :

- 1°. L'e muet,
- 2°. Les voyelles nasales,
- 3°. Les voyelles composées,
- 4°. Le son obscur et sourd de la voyelle *eu*,
- 5°. La position de l'accent tonique à la fin des mots.

§ 1097. L'auteur de la Lettre sur la Musique française voudrait y agréger comme qualité, ou plutôt défaut distinctif, la prononciation rude de certains assemblages de consonnes. Mais il se trompe fort : ce défaut, s'il existe, est commun avec l'italienne, qu'il ne connaissait que superficiellement, puisqu'il en ignorait la nature de l'accent.

Qu'on ouvre les livres italiens, qu'on consulte le Dictionnaire, on s'apercevra aisément que, de même, ou

peut-être plus qu'en français, ils sont remplis d'un grand nombre de mots où l'on rencontre de ces assemblages de trois consonnes, soit au commencement, soit au milieu, comme *sdrajare*, *strangolare*, *scclamare*, *sgraffiare*, *sprezzare*, *imbrogliare*, *perplesso*, *perspicace*, *costruire*, *altro*, *scaltro*, *distretto*, *conscritto*, et une infinité d'autres qui en grande partie, se trouvent les mêmes, et dans la même combinaison, dans les mots français, et qui d'ailleurs ne gênent en rien la versification et la musique : et quand ils les gêneraient en effet, c'est aux poètes à les éviter avec soin.

Je pourrais observer que, quant au concours rude des consonnes, la langue française en est plus exempte que l'italienne : le son le moins âpre blesse sensiblement l'oreille des Français, qui, par là, ont eu soin, dans la formation de leur langue, d'éviter, autant que possible, tous les sons rudes et désagréables, pour donner à leur langue un son souple et plein de mollesse : ils ont poussé le scrupule jusqu'à vouloir prononcer comme simples les consonnes doubles (1). (Voy. Restaut, ch. 14, de l'Orthographe. Voy. § 895, tom. 2.)

§ 1098. Il n'y a pas d'étranger qui, avec une légère teinte de la langue française, puisse ignorer que tous les *st* qui entrent dans la composition des mots italiens,

---

(1) Une grande partie des Italiens suivent en cela l'exemple des Français. Je ne saurais approuver cette prononciation qui affaiblit l'énergie de la langue toscane (§ 12, t. 1). Les Français, dont l'unique but est en général de rendre leur langue douce et claire autant qu'il est possible, ont pu se permettre cette prononciation ; car ils ne doivent pas craindre d'affaiblir leur langue, attendu sa constitution naturelle qui la rend essentiellement énergique, non-seulement par l'accent tonique placé à la fin des mots, mais aussi par les *e* muets placés au milieu des mêmes mots, entre deux consonnes qui semblent se réunir agréablement l'une à l'autre, comme dans les mots *recevoir*, *cependant*, *besoin*, etc.

comme dans *studio, testa, onesto, tempesta, stretto, etc.*, sont prononcés, et même écrits sans l's, dans les mêmes mots français *étude, tête, honnête, étroit, tempête, etc.* On n'ignore pas que toutes les voyelles françaises marquées d'un accent circonflexe désignent les syllabes dont, pour adoucir et rendre facile la prononciation, on a retranché une lettre; comme dans les mots *bâiller, gîte, flûte, etc.*, qu'on écrivait autrefois *baailler, giste, fluste* (§ 895, tom. 2).

Il m'est arrivé d'entendre reprocher à la langue française ces groupes de consonnes rudes : « Cet énorme » assemblage de consonnes, m'a dit un prétendu savant, » règne non-seulement au commencement et au milieu » des mots français, mais aussi à la fin, plus que dans » la langue allemande, comme dans les mots *exempts, prompts, doigts, verds, ports, forts, ponts, parlent, etc.*

On me permettra de ne répondre que par un discret silence à de pareils adversaires, qui jugent des qualités d'une langue par les lettres matérielles qu'ilstrouvent imprimées, et non par la prononciation. (V. § 884, t. 2, à la not.)

§ 1099. Mais, en supposant que toutes les consonnes finales se prononcent en français de même qu'on les prononce entièrement en Allemagne, l'adversaire ne serait pas tout-à-fait assuré de son triomphe; car elles pourraient être prononcées de manière, qu'en donnant beaucoup d'énergie au langage, elles pussent être moins rudes qu'on ne pense, et blesser moins l'oreille de certains damoiseaux qui affectent beaucoup de sensibilité et de délicatesse. La langue allemande, lorsqu'elle est bien prononcée, se fait remarquer par une douceur enchanteresse, surtout dans la bouche des Dames de Berlin, comme l'observe fort bien le célèbre abbé *Denina*,

(Voyez les Actes de l'Académie de Berlin, an 1785.)

Je dis plus : supposons que les consonnes ainsi prononcées, et que tous les sons rudes, vagues et muets qui se trouvent dans la langue française, rendent cette langue tellement désagréable, qu'elle soit contraire au chant; j'ose affirmer que ces inconvénients ne donnent pas le droit de conclure que la nation française n'a et n'aura jamais par là aucun chant, aucune mélodie, comme quelques auteurs inconsiderés ont pu le croire.

Comme on a examiné en gros et sans le moindre détail la question sur l'aptitude des langues à la musique, on n'a pas encore distingué trois manières différentes suivant lesquelles les langues se prêtent plus ou moins au chant.

1°. Elles s'y rendent favorables par leur accent tonique, d'où résultent essentiellement l'harmonie et la mélodie du chant. 2°. Elles s'y prêtent par la douceur des sons dont elles sont composées. 3°. Elles font briller indirectement le chant par la pureté, la flexibilité et la suavité de la voix; et par cette onction, cette grâce, cette sensibilité du cœur, exprimées par la bouche de celui qui chante.

L'harmonie et la mélodie de la musique sont, en général, indépendantes des langues : elles ne sont que le produit du génie des musiciens; et lorsqu'on veut les associer à la parole, elles n'exigent rien autre chose que l'uniformité de l'accent tonique, l'égalité parfaite du rythme qui, soit dans la musique, soit dans les langues, dépend absolument de cet accent. « La mélodie (dit J.-J. Rousseau dans son Dictionnaire de Musique) ne consiste que dans la succession des sons, tellement ordonnés selon les lois du rythme et de la modulation, qu'elle forme un son agréable à l'oreille... L'idée du rythme entre nécessairement dans celle de la belle



» mélodie : un chant n'est un chant qu'autant qu'il est  
 » mesuré, . . . La mélodie n'est rien par elle-même ; c'est  
 » la mesure qui la détermine, et il n'y a point de chant  
 » sans le temps, . . . . Le chant est la partie mélodieuse,  
 » celle qui résulte de la *durée* et de la *succession des sons*,  
 » d'où dépend toute l'expression, et à laquelle tout le reste  
 » est subordonné. » C'est donc uniquement le musicien qui  
 fait le chant : et dans ce premier sens, toutes les langues,  
 même les plus rudes, sont susceptibles de ce chant, si,  
 indépendamment de leurs sons, elles peuvent s'arranger  
 de manière que leurs mots, par leurs accents toniques,  
 offrent un rythme égal à celui de la musique (1).

(1) On n'a pas voulu déterminer de quel chant on parlait, lorsqu'on a dit que la langue anglaise est rebelle à la musique. Si l'on parle du chant proprement tel, il est faux qu'elle ne se prête pas à la bonne musique. C'est en effet sur des mots anglais que le fameux Handel a composé le chant suivant :



La mélodie de ce chant est tout-à-fait charmante. Le musicien n'a eu besoin que du rythme des vers, c'est-à-dire, de l'arrangement de l'accent tonique dans les mots, pour créer cette mélodie sur les paroles anglaises.

Je remarque aussi que l'accent même n'est pas distribué selon les règles de la versification. En effet, le premier vers de l'air :

God save great Georges our King,

Mais il faut convenir que l'harmonie et la mélodie de la musique, effets du génie qui les crée, et de l'accent tonique qui s'y prête, acquièrent dans l'exécution un autre degré de perfection, lorsqu'elles sont développées sur des sons doux, sur des voix en général sonores : et deviennent

est à la rigueur un vers *tronco*, car il a un accent tonique bien décidé sur *King*; et cependant les deux dernières syllabes de ce vers semblent ne recevoir aucun accent dans le chant; ce qui doit blesser la prosodie de la langue. La vérité de cet inconvénient se rend manifeste si l'on traduit, et si l'on chante en italien la musique et les paroles de cet air. Un de mes écoliers qui connaît parfaitement la langue anglaise, ainsi que la langue et la versification italienne, a traduit ce vers anglais de la manière suivante :

Dio salvi il nostro Re.

voilà un vers *settenario-tronco*. En appliquant sur ce vers la musique de Handel, il faut le chanter comme si l'on disait en vers *sdrucchiolo*,

Dio salvi il nōstrō Rē.

Mais si au lieu de ce vers on avait dit :

Viva il *Maġnānīmō*,

la prosodie de la musique et celle de la parole se trouveraient parfaitement d'accord. Tout cela prouve assez, je pense, que la prosodie de ces paroles anglaises est en contradiction avec l'accent musical.

On observe souvent dans la versification allemande le même inconvénient. Par exemple, l'air du célèbre Mozart dans la *Flûte enchantée* :

*Zum ziele führt dich diēse Bāhn*, etc.

est un vers *novenario-tronco* (en français de huit); comme si l'on disait en italien : *Te questo segno guiderā*. Eh bien : la musique de cet air ne peut s'allier qu'avec les vers *sdrucchioli-senarii* des Italiens. En effet, le vers allemand a été traduit en italien (comme tout le monde sait) de la manière suivante :

Te guida a palma <sup>6</sup> *nōbīlē*;

et la musique y sied parfaitement bien. Il paraît donc que les mots *diēse Bāhn*, qui sont longs, se prononcent comme brefs dans le chant. Cet inconvénient est fort commun chez les nations où on ne connaît pas assez l'esprit de la versification.

encore plus parfaites, lorsqu'elles sont exécutées par une voix pure, flexible et suave qui verse du charme sur tous les motifs mélodieux. Faute de ces sons et de cette voix favorable, la plus belle mélodie sera gênée, et ne recevra pas ce développement heureux, ce moëlleux et ce charme qui en augmentent la beauté. — C'est uniquement dans ce sens que l'on dit que la langue italienne, et celles qui lui ressemblent sont favorables au chant; que la voix de tel ou tel autre chanteur n'est pas favorable à la belle musique: de même que l'on dit que la perfection des instrumens à corde ou à vent contribue à relever la beauté d'une symphonie, et que des instrumens mal faits, criards et dissonans sont contraires à l'exécution de la symphonie qu'un musicien ait pu créer. C'est uniquement dans ce sens qu'il faut interpréter les paroles d'*Ant. Eximeno*, dans la préface de son ouvrage sur l'Origine et les Règles de la musique: *dal principio che la musica consiste nelle modificazioni del linguaggio, si deduce che quelle nazioni saranno più atte ad esercitare la musica, le quali parlino un linguaggio più grato all' orecchio*. Par le mot *esercitare*, il doit parler du chant que le musicien a déjà fait, et qui passe à être exécuté par le chanteur. Il faut convenir en effet, avec J.-J. Rousseau, que l'on chante plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable et sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, et plus ou moins de pratique dans l'art du chant; et à mesure des degrés de sensibilité qui nous affectent plus ou moins, selon les sentimens que nous avons à rendre.

Par ces observations, que le fait même rend incontestables, on pourrait dire que la langue française n'est pas favorable au chant, dans la supposition que ses voix et ses articulations soient un obstacle à son développement

Dans l'exécution ; et en cela, son destin serait le même que celui de la langue allemande, et si l'on veut, celui de la langue anglaise. Mais on ne pourra jamais dire qu'elle s'oppose à la bonne musique et aux progrès du beau chant, et que c'est par les défauts de cette langue que les musiciens français deviennent incapables de créer de la belle mélodie ; car on peut admirer dans une nation le plus beau chant malgré la plus mauvaise langue, et l'on peut y détester le plus mauvais chant, malgré la langue la plus belle du monde.

§ 1099 bis. Ces observations me portent naturellement à distinguer quatre questions, l'une très-différente de l'autre, et toutes les quatre capables d'éclaircir et de déterminer au juste le vrai sens de la question proposée dans ce chapitre.

*Première question.* Les musiciens français ont-ils assez de goût et de génie pour enrichir leur musique d'une belle mélodie, indépendamment de leur langue ?

*Seconde question.* Dans le cas d'une réponse affirmative, les versificateurs lyriques français ont-ils assez de talent et de connaissance pour former des vers si doux, si rythmiques et si symétriques qu'ils ne puissent pas s'opposer aux inspirations des musiciens habiles ?

*Troisième question.* En supposant que les musiciens français aient assez de goût et de génie pour créer une belle mélodie, et que les versificateurs lyriques leur donnent des vers assez bien faits pour les allier à la mélodie ; les sons muets obscurs et rudes de leur langue peuvent-ils paralyser le génie des musiciens, et les rendre incapables de composer une belle mélodie ?

*Quatrième question.* En supposant que les musiciens français, favorisés par leur génie et par la bonne versification des poètes, produisent réellement de la bonne

la nation la plus civilisée du monde peut offrir de plus grand et de plus magnifique.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1101. Considérons en particulier chacune des idées renfermées dans la voyelle *e* muet. Par l'épithète *muet*, appliquée à cette voyelle, on ne veut pas dire qu'elle ne parle pas. La nature de cette voyelle ne consiste que dans la propriété essentielle d'être voix ou son. Si elle ne parle *point*, si elle ne donne aucun son, elle ne sera plus rien : si elle parle, quoique *peu*, elle ne sera pas muette, puisque le muet ne parle ni *peu* ni *point* ; et si l'on dit que par le mot *peu* on entend un son faible de l'*e*, alors l'*e* n'est plus un son muet, mais plutôt un son *faible*.

A la rigueur donc, on n'entend et on ne doit entendre par *e* muet qu'un son obscur et vague de cette voyelle.

§ 1102. Entre les sept principales voyelles françaises, l'*e* seul semble capable de devenir muet, c'est-à-dire obscur et vague, lorsqu'on veut en affaiblir le son. Les voyelles *a*, *i*, *o*, *u*, *ou*, *eu* gardent toujours leur son naturel dans toute sa pureté. Mais qu'on fasse ici une observation fort curieuse : c'est que si l'on veut pousser jusqu'au bout l'affaiblissement de ces voyelles, il n'en résultera que des sons tout-à-fait semblables à l'*e* muet ; et de toutes ces voyelles, il s'en formera une huitième qu'on appelle *e* muet, qu'on pourrait désigner par un autre nom et par un caractère qui lui serait propre. C'est ainsi qu'en solfiant sur les voyelles, elles deviennent plus profondes et plus vagues lorsqu'on descend jusqu'aux derniers degrés de la gamme : il semble alors que la voix se perde et se confonde avec l'idée de l'*e* muet. Cette gradation est dans la nature ; et elle peut avoir lieu dans la voix soit qu'elle parle, soit qu'elle chante.

Et voilà peut-être la raison pour laquelle une grande

partie des mots qui, en italien, sont terminés en *a*, *o*, *i*, *u*, se terminent en français par un *e* muet. Les anciens Français, pour conserver l'énergie de leurs accens, voulurent affaiblir le son de ces voyelles parasites; et par suite de cet affaiblissement de son, elles se sont converties insensiblement en une autre voyelle appelée *e* muet.

§ 1103. Distinguons d'abord deux sortes d'*e* muet : l'*e* muet soutenu d'une consonne, comme dans les mots *Rome, gloire, reine, table*; et l'*e* isolé sans le soutien d'aucune articulation, comme dans les mots *vie, ravie, tyrannie, année, patrie, jolie, joie*, et en d'autres mots.

Il semble, dit Marmontel, que les *e* de cette seconde espèce ne se prononcent pas; ils ne font aucun nombre: leur prononciation serait désagréable. C'est pourquoi les Français, toujours attentifs à ce que leur langue soit épurée de tous les sons qui blessent la délicatesse de l'oreille, ont eu soin, en de pareils cas, de placer après cet *e* une autre voyelle qui l'élide, comme dans les mots *vie active, année abondante, joie extrême*, etc.

Souvent, dit le même auteur, on supprime l'*e* muet parce qu'il altère la mesure si on ne le compte pas, ou qu'il affaiblit le nombre et le sentiment de la cadence, si on le compte pour une syllable. Ainsi, l'*e* d'*assiduellement, d'ingénument, d'enjouement, d'effraiera, d'avouera*, de *gaieté*, se retranche, parce qu'il n'offrirait pas à l'oreille un tems assez marqué.

On voit donc que le son de ces sortes d'*e* muets isolés, qu'on croit désagréables, n'est sensible que dans un petit nombre de mots; et quand même le nombre en serait grand, on voit qu'il est facile d'en éviter complètement la difformité dans la prose, et au milieu, ainsi qu'à la fin des vers, soit par l'éllision, soit en s'abstenant, autant que

possible, d'en faire usage, soit en ne le prononçant point.

Il n'en est pas de même des *e* muets de la première espèce. Appuyés d'une consonne qui les précède, et avec laquelle ils font une articulation et une syllabe, ils donnent un son agréable, semblable à celui des dernières consonnes des mots *tronchi* des Italiens, tels que *favor*, *amor*, *equal*, *sarem*, *la man*, *daran*, etc.; ou semblable à celui des dernières consonnes des mots latins, *amabar*, *amabam*, *amas*, *amat*, *amatur*, etc. (1). Il est évident, comme je l'ai observé ailleurs, et comme tout le monde en convient, que ces consonnes ne pourront jamais donner une articulation sans le secours d'un son, c'est-à-dire, d'une voyelle qui les suive. On ne peut pas prononcer *b* sans dire *ba*, ou *be*, ou *bi*, ou *bo*, ou *bu*. Et si l'on ne veut pas déterminer le son de cette consonne en la joignant à l'une de ces voyelles, on prononcera *be* avec l'*e* muet, qui n'est au fond qu'une huitième voyelle d'un son vague, sourd et indéterminé. Cette voyelle naît de la nature même des articulations; c'est le nom qu'on donne à l'effet de la dernière ondulation, ou du dernier trémoussement de l'air sonore; c'est le dernier ébranlement que le nerf auditif reçoit de cet air; c'est à peu près le *scheva* des Hébreux, comme l'observent les auteurs de la Grammaire de *Port-Royal*.

§ 1104. On pourrait me contester la ressemblance ci-dessus établie, sur le motif que ces *e* muets des Italiens et des Latins ne sont presque rien, et qu'ils ne font aucune

---

(1) En Sicile, à Naples, à Rome, à Florence, j'ai entendu prononcer ces consonnes finales des mots latins comme si l'on prononçait à peu près *ambame*, *amature*, *dominuse*, etc. On prolongeait cet *e* muet au point qu'il se convertissait en *e* clair. Mais cette prononciation de l'*e* muet n'est pas suivie par tous les savans d'Italie; elle est même, à mon avis, très-ridicule. — Néanmoins cela prouve avec évidence que ces consonnes finales gardent après elles une voyelle qui est l'*e* muet.

syllabe ; au lieu que les *e* muets des Français comptent pour une syllabe dans les vers , et prennent une note dans la musique. La réponse sera donnée ci-après au § 1106.

En accordant que les *e* muets , qui sont inséparables des dernières consonnes des mots *tronchi* italiens , sont réellement moins sensibles que les *e* qui terminent les mots français appelés *féminins* , et que ces derniers , qui sont plus marqués , déterminent une syllabe , et semblent exiger une note dans la musique ; il n'en sera pas moins vrai que cette gradation du plus au moins ne peut pas détruire la ressemblance entre ces sortes d'*e*. Et je prétends démontrer que si les *e* muets des consonnes finales des mots italiens sont bien loin d'être contraires à la musique , les *e* muets des mots féminins français jouissent aussi , ou au moins peuvent jouir , de la même prérogative : car , comme nous le dirons ci-après , on peut donner aux *e* muets des Français tous les degrés de quantité que l'on veut ; et on peut même les anéantir.

§ 1105. Je ne peux en effet concevoir comment il serait possible que le son de ces *e* qui est si naturel , et qui , semblable à la dernière vibration des corps sonores , rend une harmonie légère et agréable ; ce son qui , comme le dit l'abbé d'Olivet , a été imaginé par les Français pour adoucir la rudesse de leur langue naissante ; qui répand , outre la variété , une douceur inexprimable dans la prose ; je ne peux concevoir , dis-je , comment il serait possible que ce même son pût être contraire à l'harmonie et à la mélodie , et conséquemment à la bonne musique. Le langage en prose ne plaît à l'oreille que par une musique naturelle , qui est la source de toute musique : *Est autem in dicendo quidam cantus*. (Cic.) Serai-je donc contraint d'avouer que cet *e* qui contribue au chant de la nature , est contraire au chant de l'art ?



Serait-il possible qu'une langue si douce dans la prose où se trouve réellement une espèce de chant, ne fût pas capable de produire des vers encore plus doux, par le seul obstacle de l'*e* muet ? Et si elle est capable de les produire, comme on le voit en effet dans les ouvrages des bons poètes ; serait-il possible qu'une voyelle qui contribue à la mélodie des vers, fût, par un phénomène extraordinaire, rebelle à la mélodie du chant ?

Je ferai observer aux §§ 11111 que les mots *tronchi* sont très-favorables aux cadences de la musique : cette vérité devrait nous porter à croire que les *e* muets sont favorables à la musique, parce qu'ils rapprochent les mots *piani* des mots *tronchi* ; car la syllabe finale qu'ils forment peut se considérer comme presque nulle. Qu'on examine à fond cette vérité, énoncée ici en passant, et l'on verra qu'elle peut contribuer à plusieurs découvertes très-utiles aux beaux-arts.

§ 1106. Je veux donner une idée plus précise des *e* muets, d'après l'autorité des Académiciens les plus savans, pour faire voir que leur véritable prononciation ne diffère pas de l'*e* qui se fait sentir après la prononciation des consonnes finales des mots italiens (§ 1103).

M. Duclos, dans ses *Remarques sur la Grammaire raisonnée*, en établissant la distinction entre les syllabes *réelles* et les syllabes *d'usage*, démontre que tous les *e* muets qui accompagnent nécessairement les consonnes finales des mots, forment une syllabe *réelle*, quoique ces *e* ne soient point écrits ; et que les *e* muets écrits, placés après les consonnes finales, font une syllabe de la même valeur, et se prononcent de même que celle du premier cas. Ce principe est conforme à celui de l'abbé d'Olivet qui, dans son *Traité de la Prosodie*, pag. 53, prétend que « l'*e* muet, écrit ou non, ne fait dans la langue  
» française

française qu'une différence oculaire, et que sans l'usage contraire, *cœur* rimerait avec *heure*, *David* avec *avide*. » [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Ainsi donc, suivant l'autorité très-respectable de ces deux grammairiens, les mots fatal et fatale, joli et jolie, plaisir et délire, soupir et sourire, trésor et aurore, ennui et pluie, se prononcent de la même manière et sans aucune différence, quant au son de l'e écrit, et de l'e réel non écrit.

Ces deux célèbres Académiciens donnent, comme on le voit, l'idée de la véritable prononciation de l'e muet final : et cette idée, confirmée par la manière dont on prononce à Paris, pourrait être un guide sûr pour les étrangers qui ne connaissent pas assez la nature de l'e muet, et qui ne sont pas familiarisés avec ce son difficile pour eux ; et délicat en même tems. Cette même idée pourrait être extrêmement utile à plusieurs Français qui n'ont pas assez bien saisi la délicatesse de cette prononciation, et principalement aux maîtres de musique (1).

En général, le son de l'e muet final ressemble, selon les auteurs cités à l'e muet des paroles *tronche* des Italiens, terminées par une consonne. En effet cette doctrine

(1) M. Battenx (*Principes de la Littérature*, tom. 4, art. de l'e muet) oppose quelques doutes aux principes de M. Duclos et de M. d'Olivet ; mais il appelle ces doutes *préjugés de son oreille*, qui ne peuvent avoir lieu que relativement aux vers. Si les consonnes finales, dit-il, faisaient réellement une syllabe, chaque vers, soit italien, soit français, serait faux par des syllabes de plus qu'on y pourrait compter, comme dans les suivans :

Amor che a nullo amato amar perdona.

Ciel, quel surcroît d'horreur ! quel désordre effroyable !

dans lesquels les mots *amor*, *amar*, *ciel*, *quel* devraient compter comme si on les prononçait *amore*, *amare*, *cièle*, *quèle*.

Mais M. Battenx interprète mal les principes des auteurs cités ; parce

s'applique exactement à tous les mots *tronchi* des Italiens ; car enfin la nature et le jeu des sons sont, en général, partout les mêmes.

Pour prouver cette identité, on n'a qu'à consulter l'oreille sur les effets que cet *e* ou *scheva* produit dans cet organe délicat. Prenez, par exemple, les mots *tronchi* italiens, *fácil, dócil, ésser, éran*, etc. ; l'oreille sent parfaitement partout que ces mêmes mots sont *sdrucchioli*. Mais le *sdrucchiolo* doit avoir deux syllabes après l'accent tonique. Où sont ces deux syllabes dans les mots cités ? elles ne paraissent pas aux yeux ; et on n'y voit que *cil, ser, ran* ; après l'accent de ces trois mots. Eh bien ! *cil, ser, ran* sont de deux syllabes réelles, *ci-le, se-re, ra-ne*, avec l'*e* muet ; autrement les trois mots ne pourraient être *sdrucchioti*. Mais, dira-t-on, les musiciens italiens ne mettent aucune note sur ces *e* muets. D'accord : et je dis que les musiciens français peuvent, à leur gré, placer ou ne point placer cette note sur l'*e* muet ; ce qui est un avantage pour eux. Telle est, dans les deux langues, la qualité favorable de cet *e* muet, qu'il a en lui-même la force de présenter à son gré à l'oreille et à l'ima-

---

que ces sortes de consonnes, lorsqu'elles sont suivies par d'autres consonnes ou par des voyelles avec lesquelles elles sont liées soit visiblement, soit par la force de l'oreille, perdent le tems qu'elles pourraient avoir, de même que le perd une voyelle suivie d'une autre voyelle, sans même qu'elle soit élidée. Ainsi l'exemple que M. Batteux met en avant sur les paroles *fruit tardif*, qu'il dit devoir se prononcer, selon les principes des auteurs cités, comme *fe-ruita-re-di-fe*, est extrêmement ridicule. Et l'académicien Domergue, qui semble souscrire à l'opinion de M. Batteux, en se moquant de M. Duclos et de l'abbé d'Olivet, interprète encore plus mal que M. Batteux la doctrine des deux savans cités.

Mais quand les consonnes se trouvent à la fin des mots, elles n'ont que peu ou point de liaison avec les lettres qui les suivent. Alors ces consonnes restent comme isolées, et elles rendent bien sensible le son de l'*e* muet, qui est essentiellement incorporé dans la nature des consonnes.

gination l'idée d'une syllabe, ou de ne lui en présenter aucune.

Pour prouver le degré de sensibilité de l'e muet ou *scheva*, inséparable des consonnes dans les mots italiens, je trouve un autre moyen fort simple dans la prononciation de ces consonnes, lorsqu'elles sont suivies d'un mot qui commence par une voyelle. Prenons pour exemple les deux mots *amor infausto*, ou une infinité d'autres semblables; il n'y a pas d'oreille qui ne sente parfaitement qu'en prononçant ces deux mots de suite, l'articulation de l'*r* deviendra très-rude si on veut la séparer de la voyelle *i* qui la suit, *amor-infausto*: mais cette articulation sera douce et coulante si l'on applique inséparablement à l'*r* le son de l'*i*, *amó-rinfausto*. La raison de cette diversité remarquée identiquement sur les mêmes lettres, ne peut, à mon avis, être répétée d'ailleurs que de l'e muet ou *scheva*, qui est inséparable de la consonne *r*; il produit sensiblement un hiatus avec l'*i* qui le suit: nous voyons en effet que, dans le second cas proposé, où l'*r* s'unit avec l'*i* (*amó-rinfausto*), l'hiatus disparaît, et l'expression devient coulante: c'est que dans ce cas le *scheva* ne peut plus avoir lieu, parce qu'il est remplacé par la voix de l'*i*. Cette observation, qui offrirait le même résultat sur les paroles françaises, suffit pour nous convaincre que l'e muet ou *scheva* des consonnes est réellement une voyelle bien décidée, puisqu'il a la force de produire un hiatus dans son choc avec une autre voyelle (1).

---

(1) Par ces observations aussi vraies qu'intéressantes, on connaît évidemment la raison de cette règle des grammairiens français, sur l'article de la liaison, où l'on prescrit que la consonne finale qui opère la liaison soit séparée du mot à qui elle appartient, pour aller s'unir intimement avec la voyelle initiale du mot qui suit. Imaginons que, dans la prononciation, la consonne soit séparée de cette voyelle, elle aurait alors le tems de

§ 1107. Malgré toutes ces observations, J.-J. Rousseau prétend que le son sourd et muet des *e* français ne peut convenir au son pur et éclatant des notes musicales : il lui semble y être essentiellement opposé, et ne pouvoir produire qu'une musique criarde qui écorche l'oreille, comme il prétend l'avoir assez prouvé dans sa Lettre sur la Musique française. Voltaire croit entendre dans le son des *e* muets un détestable *eu*, *eu*, qui accompagne toutes les désinences féminines des vers. Il est naturel que ces mêmes désinences deviennent plus sensibles dans le chant qui traîne plus long-tems le son permanent de cette voyelle. De là ils prennent occasion de conclure que la langue française ne se prête et ne se prêtera jamais à la musique, dont le caractère essentiel est, à leur avis, d'être éclatante et sonore.

Toutes ces préventions contraires à la langue française en imposent à l'imagination : et les raisons de J.-J., les plaintes de Voltaire contre le son de cet *e*, qu'ils croient mauvais, peuvent séduire, au premier abord, beaucoup de monde, et précisément ceux qui ne se donnent pas la peine de connaître la nature de cette voyelle.

Je vais examiner cette question ; et je prie mes lecteurs de suspendre leur jugement sur les effets de cet *e*, jusqu'à la fin de cet article. Je desire qu'ils se contentent de prononcer sur le tout ensemble, et non pas sur des idées détachées.

§ 1108. Pour procéder avec ordre dans cette matière très-intéressante, et en même tems très-difficile et compliquée lorsqu'on veut la saisir tout à la fois, on peut con-

---

reprandre sa voyelle naturelle ; et cette voyelle, mise en contraste avec l'autre qui la suit, produirait inmanquablement l'hiatus qu'on veut éviter.

vidérer dans l'e muet quatre prononciations, les unes bien distinctes des autres.

1°. La première est celle qui se borne au son du *scheva*, qui est le moins sensible, tel qu'on le sent dans les mots *tranchi* italiens, *fatal*, *animal*, *amor*, *sarem*, *saran*; et dans les mots français, *fatal*, *animal*, *amour*; et (suivant la prononciation des Parisiens, et suivant la doctrine des académiciens cités au § précédent) dans les mots, *table*, *homme*, *père*, *bonne*, *fatale*, *égale*, etc. C'est à ce propos que le fameux Du Marsais (dans l'Encyclopédie, au mot *Consonne*) déclare que le son de cet e muet faible est dans toutes les langues.

2°. La seconde sort des bornes du simple *scheva*, et offre à l'oreille un son plus marqué, plus appréciable, qui décide sensiblement de l'existence d'une syllabe, et qui pourtant ne passe pas les bornes qui conviennent à la nature de l'e muet proprement dit. Telle est la prononciation de ces e au milieu et à la fin de tous les mots français dans les vers, et dans le style grave et déclamatoire de la prose même, où, soit par la nécessité de bien remplir la mesure des vers, soit par la nécessité de rendre plus sensibles et plus frappans les sons dans les discours oratoires qu'on fait dans les grandes assemblées, on est obligé de leur donner un son plus appréciable : mais, quel qu'il soit, il n'est pas le son d'*eu* : comme dans les e des mots, *pendant*, *recevoir*, *je chante ce héros*, etc., tels qu'on les prononce dans les vers.

3°. La troisième manière de prononcer l'e muet offre une troisième gradation, qui dérive de la nécessité et quelquefois du caprice de s'appesantir sur cet e, de le rendre plus long et plus chargé, et de le réduire, par un passage naturel, au son de la voyelle composée *eu* ; comme lorsqu'on prononce *jeu*, *teu*, *tableu*, dans le chant où on veut placer une note sur les e des mots, *je*, *te*, *table*.

4° Enfin on donne à l'e muet le son de *yeu*, non-seulement dans le chant, mais aussi dans le discours parlé : comme je l'entends prononcer par les acteurs du Théâtre-Français, dans les mots *patrie*, *envie*, *jolie* : *patri-yeu*, *envi-yeu*, *joli-yeu* (en faisant glisser un *i* mouillé, qui est une consonne, sur l'*eu*). (V. § 1120.)

La nature de l'e muet est, en français, celle d'une huitième voyelle, d'un huitième son (1) qui n'a rien de commun avec les autres, et qui se distingue par un son qui est bien plus faible que celui de la voyelle composée *eu*, et de l'*é* fermé; quand il est élevé au chant, il est susceptible d'une note musicale, de même que les autres (2).

(1) C'est une huitième voyelle distincte des autres; mais qui n'est pas marquée par un caractère particulier : de même qu'en italien le *z* doux, l'*s* douce, et même l'*e* et l'*o* fermés, sont essentiellement divers du *z* fort, de l'*s* sifflante, de l'*e* et de l'*o* ouverts, quoiqu'ils soient tous désignés dans l'écriture par une même lettre. C'est, que notre alphabet italien a plus de sons que de caractères, comme l'observent tous les grammairiens, et comme j'en ai fait la remarque dans ma Grammaire italienne pour l'usage des Français. Nous n'avons que vingt-deux caractères, quoique nous ayons plus de trente sons différens désignés par ces lettres : il en est de même en français. (Voy. §§ 885, 888.)

(2) Qu'on fasse attention ici à cette note musicale dont l'e muet est susceptible; elle ne sera pas celle du *frappé*, car la note frappée tombe toujours sur les voyelles qui sont munies d'un accent tonique. Or les e muets en question ne reçoivent pas ordinairement cet accent dans les paroles où ils entrent en composition. Ce serait une question à faire s'ils pourraient en être susceptibles. J'opinerais toujours pour l'affirmative; car chaque monosyllabe muet, tel que *je*, *te*, *se*, *que*, etc., étant un mot, doit avoir essentiellement un accent; mais il perd cet accent lorsqu'il est intimement lié avec un mot qui les suit. (Voy. § 5, tom. 1.) Cette idée a été bien saisie par Voltaire, lorsque dans les vers suivans il donna un accent au mot *que* :

Il semblerait que l'on vous assassine,  
 Ou qu'on vous vole, ou qu'on vous bat, ou *que*  
 Dans le logis vous avez mis le feu.

Si le *que* n'avait pas d'accent, le vers aurait été faux; et ce même *que* n'aurait pu rimer avec *feu*.

Ce son que, dans les bouches vulgaires, j'entends prononcer à peu près comme *eu*, ou *èu*, est bien différent de celui que j'entends prononcer plus souvent, et plus généralement par les Parisiens qui ont reçu une bonne éducation, et qui savent apprécier les agrémens et la douceur naturelle de sa prononciation. Dans ce second cas, qui renferme le véritable point de la question, je vois disparaître tout-à-fait ces prétendus *ieù*, *ieù* ou *eu*, *eu*, dont Voltaire fait tant d'étalage.

Ces éclaircissemens donnés, je vais établir maintenant des termes plus précis à la présente question sur l'e muet, en l'envisageant de deux manières;

1° Comme contraire à la mélodie du chant;

2° Comme favorable, ou au moins comme un son qui n'apporte aucun obstacle à cette même mélodie.

Commençons par le premier cas.

---

#### DE L'E MUET CONSIDÉRÉ COMME CONTRAIRE A LA MÉLODIE.

§ 1109. Il n'y a que trois cas dans lesquels on peut soupçonner que l'e muet, en se convertissant en *eu*, soit nuisible à la bonne musique;

1° Au milieu des mots qui composent les vers;

2° A la fin des mots;

3° A la fin des vers.

Examinons-le dans ces trois positions différentes.

I. Malgré toutes les spéculations de J.-J. Rousseau pour nous faire voir en théorie ce que nous ne voyons point dans le fait, il ne m'est pas encore arrivé d'entendre aucune plainte contre ces sortes d'e placés innocemment au milieu des mots. Leur fonction consiste à donner au lan-



gage de la douceur et de l'énergie (1) : mélange admirable qui, réuni à d'autres qualités non moins admirées, semble avoir donné à la langue française une supériorité décadée.

II. Les *e* muets qui sont placés à la fin des mots, au milieu des vers destinés à la musique, et qui marquent la cadence de ces mots, pourraient paraître indignes d'obtenir grâce auprès de ces censeurs difficiles, dont on peut dire qu'un rien les blesse. Mais heureusement on a trouvé le secret de contenter ces Messieurs. On fait disparaître ces *e*, lorsqu'on le veut, par le moyen des élisions, qu'on peut ménager exprès en plaçant après eux des mots qui commencent par une voyelle, comme dans *ame attendrie, douce amitié, monstre horrible, crime affreux, tendre amitié, etc.*

Cela augmente en quelque sorte les difficultés de la versification : mais nous avons fait voir dans le second volume combien les vers pour la musique offrent de difficultés, même en Italie. Je ne trouve pas même que ces difficultés soient très-grandes chez les poètes français : on voit en effet que dans leurs grands vers dont le premier hémistiche se termine par un *e* muet, tous les poètes français font commencer par une voyelle le premier mot du second hémistiche ; et cela par inspiration et avec facilité.

On m'objectera peut-être que pour parvenir à ce but

---

(1) Une langue très-douce est ordinairement faible et efféminée. La française peut concilier ensemble la douceur, l'énergie et la vivacité par ces *e* muets qui, en adoucissant les mots, les rendent énergiques en même tems. En effet, les *e* muets placés au milieu (et même à la fin) des mots, pendant qu'ils contribuent à les adoucir, ne font que resserrer davantage les consonnes dont ils sont entourés, comme je l'ai observé dans les chapitres précédens de cette quatrième partie. Voilà pourquoi le rapprochement des consonnes qui semblent se réunir, augmente l'énergie et la vivacité des mots; mais l'*e* muet qui en empêche légèrement le contact, répand sur les mêmes mots, de la légèreté et de la douceur avec une économie véritablement ingénieuse et philosophique.

il faut beaucoup de tems et beaucoup de travail. Je répons qu'il ~~v~~ faut seulement du génie ; et par cette seule ressource, on le fait en France, même en improvisant. — Qu'on se rappelle d'ailleurs que le point précis de la présente question est de savoir si la langue française peut se prêter à la bonne musique.

J'accorde, que souvent cet *e* muet n'est pas suivi d'une voyelle. Mais je dis que cet *e* qui aura une note brève dans le chant, n'a pas le temps de se prolonger en *eu* : il est suivi immédiatement d'autres notes qui ne lui permettent pas cette expansion. Il est là à peu près de même que s'il était placé au milieu des mots, où, par la même raison, il ne se change jamais en *eu*.

#### OBJECTION.

§ 1110. Dans le premier cas énoncé, les *e* muets sont contraires à l'harmonie des vers : donc, dans ce même cas, ils doivent être contraires à l'harmonie de la musique. Les principes de la versification exposés dans cet Ouvrage, prouvent que les *e* muets sont réellement contraires à l'harmonie. En effet, l'harmonie des vers consiste dans la distribution régulière des longues et des brèves : ces longues et ces brèves ont rapport à la quantité du tems ; et cette quantité dans les langues modernes est mesurée par les accens grammaticaux, graves et aigus. On emploie en général un tems pour le grave, deux tems pour l'aigu. La distribution régulière de ces tems, marqués par les syllabes des mots, établit une harmonie parfaite dans les vers italiens, car chaque syllabe brève a un tems bien appréciable. Il n'en est pas ainsi dans les vers français ; parce que les syllabes brèves formées par l'*e* muet sont si brèves, qu'elles contiennent à

peine la moitié d'un tems. Lorsqu'on prononce en français les mots *une, ame, ville*, qu'on fait compter pour deux syllabes dans les vers, c'est comme si l'on prononçait *un, am, vil*, qui n'ont que la valeur d'une syllabe. Il est donc évident que les vers seront diminués d'autant de syllabes qu'ils ont d'e muets, ou qu'au moins ils n'offriront qu'une distribution inexacte entre les longues et les brèves; ce qui doit nuire sensiblement à l'harmonie.

*Réponse.* D'après cette vérité généralement reconnue, que dans les deux langues, italienne et française, il y a des longues plus ou moins longues, des brèves plus ou moins brèves, on peut être convaincu que, quelle que soit la brièveté respective de l'e muet, elle ne peut pas déranger l'harmonie qui dérive de la distribution des tems; elle ne diminue pas la mesure du vers; elle n'en trouble pas l'ordre dans la continuation du rythme. De la même manière, les syllabes qui sont respectivement plus longues, ne dérangent pas l'harmonie et n'augmentent pas la mesure du vers. Ce vers *endecasillabo* de *Tasso*,

Molto egli oprò col senno, e colla mano

semblerait être alongé en vers de quatorze syllabes par la quantité du tems qu'on emploie en prononçant toutes les voyelles brèves, sans élision, et telles qu'elles sont écrites. Cependant ce vers ainsi prononcé est aussi harmonieux que si on le déclamait avec les élisions :

Molt' egli oprò col senn', e colla mano.

J'ai fait observer dans le premier volume de cet Ouvrage, que l'oreille en est également satisfaite. En ce cas, il faut s'en tenir au *sentiment* de cet organe, *cujus judicium est superhissimum* : *numerorum aures sunt iudices.* (Arist. *Reth.*) : *Auram tuam interroga*, dit Aulus Gellius (lib. 13, cap. 19),

*quod quid loco conveniat, quid illa suaserit, id profectò erit certissimum.* [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Le tems de l'e muet, tout court qu'il soit, aura toujours pour l'oreille la valeur d'une syllabe. De telle manière qu'on prononce le mot *sage*, le vers suivant sera toujours parfait :

*Sage sans loi, brillant sans imposture.*

Mais si on veut réduire cette voyelle à la valeur qui soit moins d'un simple *scheva*, comme lorsqu'on prononce *c'pendant*, au lieu de *cependant*, alors il cesse d'être une syllabe matérielle, et les vers seront défectueux : comme,

*C'pendant sur le dos de la plaine liquide.*

Ainsi, dans les vers, la prononciation de l'e muet est toujours plus marquée et plus décidée qu'ailleurs. Tel est l'avantage inappréciable de cet e, que, comme je le dirai mieux ci-après, il se ploie à toutes les formes qu'on veut lui donner; il s'anéantit, pour ainsi dire, et se réalise au gré de celui qui parle ou qui chante.

Passons à la troisième position.

§ 1111. III. Les e muets, à la fin des vers semblent offrir on ne sait quoi de désagréable dans les cadences précises de la musique, où ils font un repos, et où on les oblige de recevoir la force d'une note musicale. Il faut alors que ces e éclatent plus qu'ailleurs, et qu'ils rendent un son qui n'est pas muet; et cela, particulièrement dans le cas où ils sont précédés d'une voyelle (§ 1103). Telles sont les observations de tous les amateurs éclairés de la belle musique. — Voilà donc toutes les difficultés contre les e muets déjà réduites au seul inconvénient des cadences.

Le point de la question étant renfermé dans ces termes, à l'égard des e muets considérés dans ce troisième cas, j'observerai d'abord que les cadences des vers et celles de la musique n'ont point lieu sur les voyelles muettes, mais sur les

syllabes accentuées qui les précèdent : la note qui suit la cadence est superflue dans le chant, comme elle est absolument inutile dans les vers (§§ 140, 141). On peut considérer le chant, soit bon, soit mauvais, comme tout-à-fait terminé avant qu'il arrive à cet *e* muet final : on peut en effet le supprimer, comme on le supprime réellement dans la musique composée sur des vers *tronchi* ou *maaculins*. Quand on chante en français : *Femme sensible, entends-tu le ramage, etc. Vois-tu ces fleurs, ces fleurs qu'un doux zéphyr, etc.*, on pourrait prononcer dans la musique *ramag* (avec le *g* doux) et *zéphyr*, sans que cela changeât rien à la mélodie du chant, ni même à celle du vers ; et on ne ferait alors que supprimer la dernière note inutile qui ne fait que prolonger encore un peu le chant et la voix.

§ 1112. Il arriverait cependant à la musique une certaine modification accidentelle, par le retranchement de ce dernier *e* : et, sans que la mélodie soit moins belle, le chant prendrait un caractère particulier qui convient à une langue qui, lorsqu'elle est parlée, se fait remarquer par une vivacité naturelle, et qui est propre aux airs composés sur des vers *tronchi*, tels que celui qu'on chante dans la célèbre scène des Solitaires, dans l'opéra *la Ginevra di Scozia*, qui a obtenu tant de succès en Italie :

No, che per me non v'è

Nè pace, nè pietà :

Povero cor, di te

Che mai sarà ?

Qual error! che infansto dir, etc.

La raison de ce genre différent de musique, quoique toujours belle, consiste dans les différens accidens de la dernière syllabe des mots cadencés : cette syllabe qui ordinairement est appuyée d'une consonne, comme dans les mots *ramage, zéphyre, dire, etc.* cesse d'être telle, et par

conséquent perd la note dans le chant, si elle est prononcée sans l'e. Alors la consonne qui reste va s'arranger avec la syllabe précédente, avec laquelle elle fait, dans le chant, un tout individuel; comme dans les mots italiens, *amor*, *tiran*, *zefir*, *dir*. Si, dans un autre cas, on ne supprime pas l'e, alors la consonne de cette syllabe reprend ses droits, et elle s'arrange, du côté de cet e, avec lequel elle fait une syllabe, et exige une note dans la musique. Dans le premier cas, le chant donne dans la cadence un son rond, plein, sec et vif, tel qu'il convient à la vivacité des mots *tronchi*: dans le second, le chant fait sentir après la cadence une note brève, plus ou moins faible, fugitive, défailante, qui semble se traîner délicatement jusqu'à ce qu'elle expire.

Par cette observation aussi vraie qu'intéressante, il est nécessaire de distinguer deux sortes de musique, comme on distingue dans les langues deux sortes de mots, *piani* et *tronchi*. Elle se modifie suivant la nature des mots; et s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, elle devient *piana* avec les mots *piani*, *tronca* avec les mots *tronchi*; et elle offre par là une différence de style dans ses cadences. Cette différence ne doit pas échapper au musicien qui veut connaître les vrais principes de son art; car c'est par elle seulement qu'il peut se garantir de certaines fautes grossières lorsqu'il veut juger des qualités d'une langue par les qualités de la musique. Un chant composé en Italie sur des mots *piani*, ne peut pas convenir parfaitement aux mots *tronchi* des Français; et un chant composé en France sur des mots *tronchi*, ne peut pas convenir parfaitement aux mots *piani* des Italiens. L'art du musicien consiste à savoir connaître la nature de la langue sur laquelle il compose, et y conformer son chant. (Voyez la note au § 1141.)

§ 1112 bis. D'après cette première observation, sup-

posons d'abord que l'e muet offre quelque chose de désagréable après les cadences : je dis qu'on pourra aisément supprimer de semblables sons, comme le font les Italiens qui, dans les principales cadences, suppriment les cinq voyelles; et comme Voltaire le conseillait souvent à M. Grétry. (V. § 166, à la note.) Dans la prose, on ne prononce pas l'e muet : tel est réellement le langage des Parisiens; telles sont les règles des Académiciens. Pourquoi donc voulez-vous prononcer dans la musique ce qu'on ne prononce pas dans la bonne prose? C'est, disent les musiciens, que nous y plaçons une note musicale. — Mais pourquoi voulez-vous y placer cette note? qui vous y force? Si la suppression de cet e ne paraît pas assez raisonnable, dans ce cas on pourrait l'éviter dans les vers, en leur donnant une terminaison masculine (V. § 1114); comme les musiciens semblent vouloir le conseiller aux poètes qui composent des vers pour la musique.

Accordons, par hypothèse, que le son de l'e muet, très-agréable dans la prose, soit détestable dans le chant, cette étrange anomalie ne décide rien contre la langue : celle des Grecs était dans le même cas pour certains sons qu'on avait soin d'éviter, même dans la prose; comme nous le fait observer l'abbé de Barthélemy dans les Voyages du jeune Anacharsis. Mais la langue française a en cela un avantage particulier; c'est qu'elle n'a pas besoin d'éviter ce prétendu son désagréable de l'e muet : elle l'emploie partout, et elle peut l'adoucir ou le rendre rude à volonté, le réduire à la valeur d'un simple *scheva*, et même l'anéantir. (Voy. § 1122.) En supposant donc (ce que je n'accorde pas) que le son de l'e muet soit désagréable dans les cadences, on pourra toujours éviter cet inconvénient par l'un ou par l'autre moyen proposé (1).

---

(1) « Ces e muets dont on se plaignait tant, dit M. de La Harpe (*Cours*

## OBJECTION.

§ 1113. Les deux moyens ci-dessus proposés pour échapper à l'inconvénient du son désagréable des *e* muets, sont également impraticables. Comment supprimer dans les mots pour la musique cet *e* muet qui est essentiel à la nature de la langue ? Comment pouvoir éviter dans les vers les mots terminés par ces *e*, puisqu'une grande partie des mots français sont féminins ? et même en supposant qu'on puisse le faire, comment éviter cette affreuse monotonie de vers toujours masculins ? Il faut donc respecter l'intégrité des mots féminins, et les répandre dans les vers, selon le génie de la langue et selon le besoin de faire régner dans le style cette variété de sons qui est une des principales qualités d'une bonne langue.

Si donc il est impossible d'éviter le concours des *e* muets qui forment le corps et l'intégrité de la langue, il est impossible aussi de pouvoir élever à la musique cette même langue, qui est essentiellement contraire à la nature du chant ; et cela, par la raison qu'en élevant au chant les *e* muets, et en les rendant sonores et éclatans, ils ne seront plus muets, ce qui est contraire à la nature de la langue ; ils se convertiront en ces perpétuels *ieu*, *ieu* ou *eu*, *eu*, qui ne sont pas français, et qui sont ridicules et insupportables à l'oreille des Français et des étrangers.

Qu'on ne dise pas qu'on peut éviter ces sons perpétuels

» de *Littérature*, tom. 12, pag. 171), et où Voltaire ne voyait que des  
 » *eu*, *eu*, parce qu'on n'en avait guère fait autre chose, ne sont qu'un  
 » léger inconvénient que l'on fait disparaître, en ne portant qu'une note sur  
 » la syllabe finale, et en évitant de terminer les phrases en rimes fémi-  
 » nines, comme l'expérience l'a fait voir.

» Quand le musicien sait conformer sa phrase à ce que prescrit notre  
 » langue, cet épouvantail des *eu*, *eu* disparaît entièrement. »



*ieu, ieu, ou eu, eu*, en donnant aux *e* muets peu de sonorité et d'éclat dans le chant. Ce moyen serait impraticable dans la musique, dont l'essence est d'être sonore et éclatante : car il s'ensuivrait, comme le dit le philosophe de Genève, dans sa Lettre sur la Musique française, que « le » défaut d'éclat dans le son des voyelles obligerait d'en » donner beaucoup à celui des notes; et parce que la » langue serait sourde, la musique serait criarde. »

On conclut de là, par une dernière conséquence, que les *e* muets, soit au milieu, soit à la fin des mots, soit à la fin des vers, ne peuvent pas s'associer au chant. — C'est par ces raisons qu'il est facile d'expliquer comment la langue française, quoique belle et mélodieuse dans la prose, ne peut pas être telle dans le chant. Elle est semblable à ces mauvais instrumens de musique qui n'offensent pas trop l'oreille lorsqu'on les pince très-légèrement, mais qui, lorsqu'on les touche avec force pour en faire ressortir la voix, rendent des sons discordans qui déchirent l'oreille.

§ 1114. *Réponse.* Si, pour combattre ces objections, je voulais me servir d'armes d'un trempe plus forte que celle des raisonnemens, telles que les faits et l'expérience, la réponse aurait été plus simple, plus courte et plus convaincante, et mon Ouvrage bien moins volumineux. Mais il s'agit ici d'avoir recours aux principes, de payer les mots par des raisons, et de détruire radicalement, s'il est possible, les préjugés souvent entêtés contre l'évidence même. Il faut imiter, en quelque sorte, la conduite de *Ruggiero* dans l'île d'*Alcina* (*Ariost.*, chap. 8), qui, assiégé par ces fameux monstres qui lui barraient le chemin, les attaque l'épée à la main, sans vouloir faire usage du bouclier enchanté d'*Atlante*, qui aurait eu le  

pouvoir

peuvent de les abattre immédiatement par l'éclat de sa lumière. Je ne cite pas le nombre considérable d'airs français sur lesquels le fameux Grétry, et quelques autres maîtres, ont répandu une mélodie ravissante, admirée, dans l'exécution, par tous les Italiens. Comment se fait-il que cette mélodie ait pu vaincre les prétendus obstacles de l'e muet ?

Les *e* muets sont aussi essentiels à la langue française qu'ils le sont aux consonnes, qui en gardent le son lorsqu'elles ne se trouvent pas accompagnées d'autres voyelles. Lorsqu'on propose de les supprimer, on n'entend pas les déraciner, ce qui serait impossible (1) ; on veut seulement, les affaiblir et les prononcer de même qu'on prononce communément, *envi, patri, chéri, honnêt, tabl, rein, soldat, ensembl, royaum, égal, facil, fair*, etc. où les dernières consonnes de ces mots sont suivies d'un *e* muet : en un mot, on veut les prononcer comme on les prononce à Paris, et comme les meilleurs grammairiens veulent qu'on les prononce (§ 1106). Est-ce donc violer l'intégrité de la langue que de supprimer, c'est-à-dire, de ne point noter dans la musique les *e* muets ?

Sur quoi je fais observer que la langue italienne est absolument dans le même cas que la française, par rapport aux finales de ces mots qui terminent la période musicale. Les mots terminés par une voyelle féminine sont désagréables à l'oreille, dans ces cadences (2). Et tout le monde sait qu'en pareil cas, les Italiens retranchent constamment les dernières voyelles à la fin

---

(1) Il est physiquement impossible d'articuler une consonne sans lui donner une voix ; et toutes les fois qu'elle n'a pas le son de toute autre voyelle, elle a celui de l'e muet. » (Marmontel.)

(2) Il est curieux d'examiner ici pourquoi dans ces principales cadences, la nature du chant exige que les mots soient tronchi. Je pense que

de chaque petite strophe ; et ils disent, *amor, terror, perdono, farem, equal, mortal, etc.* ; au lieu de dire, *amore-terror, perdono, faremo, eguale, mortale, etc.* Ils sont obligés alors d'imiter le goût et le génie de la langue française : ils sacrifient tout pour obtenir des sons convenables. Pourquoi ne serait-il pas permis aux Français, qui en ont un double droit, d'opérer de pareils retranchemens ?

Qu'on observe encore ici (ce qui paraîtra un paradoxe, mais qui cependant est un fait visible à tout le monde), qu'on observe, dis-je, que dans cette opération forcée, la langue française a un avantage réel sur l'italienne, parce qu'elle est obligée de retrancher seulement les *e* muets ; et cela naturellement, et par un droit inhérent à sa constitution : mais la langue italienne est forcée de retrancher toutes les cinq voyelles, et cela d'une manière opposée à sa propre nature.

Dans le cas de ce retranchement de la dernière voyelle, le vers féminin ne fait que se convertir en masculin dans l'une et l'autre langue : les mots alors finissent ordinaire-

---

cela vient de la nécessité de donner à la syllabe cadencée toute la force et tout l'éclat de l'accent, ou de la *battuta* frappée. Cette nécessité porte le poète et le musicien à retrancher la syllabe qui se trouve après la voyelle accentuée ; car cette syllabe, en réclamant pour elle une partie du son, empêche de porter toute la force de la voix sur la syllabe cadencée ; elle en usurpe une portion, et la cadence reste gênée et impure. Cet inconvénient serait double si, par hasard, le mot cadencé était *sdruciolio* : la musique en serait affreuse. Nous avons fait les mêmes observations dans les accents des mots parlés, en faisant voir que la syllabe ou les deux syllabes des mots *sdruciolio* affaiblissaient l'énergie de l'accent tonique (§ 168, tom. 1). Il est vrai qu'on trouve des airs, dans les drames de Métastase, où les derniers vers de chaque strophe ne sont pas *tronchi* ; ils sont supportables par la seule variété et par la nature des situations : mais nous voyons que la plus grande partie sont à mots *tronchi*, car la nature même du chant l'exige : cela est si vrai qu'on ne trouve jamais, à ce que je sache, des airs cadencés par des mots *sdruciolio*.

ment par une consonne, et cette consonne finale qui n'a pas été, et qui ne sera jamais contraire à la musique, comprend essentiellement un e muet.

Qu'on ne dise pas que les vers toujours masculins produiraient à la longue une monotonie ennuyeuse : ils produiraient à peu près la même monotonie que les vers italiens, presque toujours féminins. Mais tout cela ne décide rien contre la bonne musique. Il s'agit d'examiner seulement si les airs en vers *tronchi* ou masculins s'y prêtent avec facilité. On peut produire l'exemple d'une infinité d'airs à vers *tronchi* qui font le sujet de la meilleure musique italienne. J'en ai donné plusieurs au § 790, et un autre ci-dessus au § 1112, où je renvoie mes lecteurs.

Dans l'*opera buffa*, *il Credulo*, composé par Cimarosa, sc. 2, on remarque l'air suivant, en vers *tronchi* :

Debbo penar cost,  
Nè ritrovar pietà !  
Ah! che dal sen fuggì  
La mia felicità.

On admire de pareils airs dans l'*opéra à Deux Gemelli*, excellente musique de *Guglielmi* :

Il momento è venuto diggià  
Che per moglie una giovane avrà :  
Il mio core battendo mi va  
Del piacere ch'or or proverà.

Certa gente ben rider mi fa,  
Quando dice che zucca non è :  
Sono stato altre volte papà,  
E son uomo quand' esser lo vò.

Et dans l'*opera buffa*, *Nina pazza per amore*, chef-d'œuvre de *Paësiello* :

Si: con te sol  
Non à più duol ;  
Nina è felice appien :  
Ma crudo mal

Ratto l' assal  
Se te non à suo ben....

Nina è qui  
Ei non c'è :  
Chi lo rapì ;  
Meschina me !....

Ma non l'edo... e chi l'udì ?  
Ah il mio bene ammutòh !  
Tu cui stanca omai già fè  
Il mio pianto, Eco pietosa....  
Ei ritorña, e forse a te  
Chiede la sposa.

A Venise on chante souvent sur des airs de ce même genre. ( Voy. § 790. )

Idolo del mio cor  
Ardo per voi d'amor.  
E sempre, o' mia speranza,  
S'avanza el mio penar.

Quando lontana sè,  
Quando non te vedè, etc.

On entend chanter de pareils vers chez les Siciliens.

Cara Nici dimmi di :  
Quantu tu poi fari fà :  
Chi ci mettì a dirmi si ?  
Ca mi sentu mortu già, etc.

Nici mia, commu si fa !  
Ardu e bruciù, un pozzu cchiù :  
Sugnu amanti persu già,  
E non sacciu commu fu.  
Ti guardavi appena ahimè :  
E pri un guardu iu murirò :  
Miu stu cori cchiù non è :  
Nici mia stu cori è to.

La musique de ces vers siciliens est délicieuse, comme on peut le voir dans le recueil des pièces de musique, à la fin de cet Ouvrage.

Je répète encore une fois que presque tous les airs italiens sont terminés exprès par des vers tronchi ou mas-

culins, aux endroits où les principales cadences ont lieu. Cela fait voir combien les vers *tronchi* sont favorables à la bonne musique. (Voyez § 1137, etc.)

§ 1114 *bis*. Enfin, pour prouver d'une manière plus convaincante que les cadences des vers *tronchi* et de ceux qu'on chante sans prononcer l'*e* muet final, ne s'opposent aucunement à l'exécution du chant le plus beau, on n'a qu'à chanter de même tous les meilleurs airs italiens, en supprimant entièrement les dernières syllabes féminines de chaque vers, ou en y retranchant toutes les dernières voyelles; on verra que la mélodie de ces airs italiens, ainsi chantés, ne sera pas altérée.

---

DE L'*E* MUET CONSIDÉRÉ COMME UN SON QUI NE S'OPPOSE  
PAS A LA MÉLODIE DU CHANT.

La réponse donnée ci-dessus regarde seulement le cas dans lequel on serait obligé d'écarter de la versification les *e* muets qu'on a supposés d'abord comme contraires à la bonne musique. Mais je prétends démontrer ici que non - seulement ils ne lui sont pas contraires, mais qu'ils peuvent lui être favorables.

§ 1115. On distingue dans les voyelles des langues une gradation sensible de son, *a, é, i, o, u, ou, eu, e*. La voyelle *a* est la plus éclatante, la plus appréciable; les autres diminuent par degrés, jusqu'à ce qu'on arrive à l'*e* muet, dont le son est le moins éclatant, le moins appréciable. Cette gradation est dans la nature de la voix, soit qu'elle chante, soit qu'elle parle. Comme l'*a* se fait remarquer par un son plein et éclatant, de même l'*e* muet se distingue des autres par sa faiblesse et par une teinte obscure qui ne se rapporte à aucun son des voyelles connues: mais il n'en est pas

moins une voyelle, lorsqu'on veut le prononcer : il a une valeur sensible et prosodique. Employé dans les mots, il donne aux syllabes une désinence brève et fugitive qui semble expirer insensiblement. Cette désinence est plus marquée à la fin des mots et des vers : c'est pourquoi on distingue les vers qui tombent en finale pleine et en finale muette et défaillante (vers *masculins* et vers *féminins*).

§ 1116. Dans cette gradation naturelle des voix, les Italiens ont choisi seulement l'*a*, l'*e*, l'*i*, l'*o*, l'*ou*; ils se sont arrêtés là sans adopter les autres sons profonds et faibles : ils ont par là interrompu l'ordre que la nature a mis dans les voix ; mais, comme nous l'avons prouvé, ils n'ont pu rejeter l'*e* muet, dernier degré de cette échelle.

En effet, les désinences italiennes ont à peu près la même prérogative de cet *e*, comme l'observe Marmontel, et comme chacun peut le voir par lui-même. C'est la nature même qui nous porte à cette espèce de prononciation tombante, brève et fugitive. Soit qu'on parle, soit qu'on chante, le son des mots italiens expire et tombe après la syllabe accentuée. Bien souvent on ne distingue pas quel est le son de ces voyelles tombantes ; il se confond avec celui de l'*e* muet : et il serait même ridicule de le faire éclater ; ce serait agir contre la nature des sons. « Tout récemment, dit Marmontel, un *virtuose* a voulu, dans son chant, donner à ses finales une valeur plus marquée : l'essai lui en a mal réussi ; et cette licence, qu'il s'était donnée en Angleterre, a souverainement déplu à l'oreille des Italiens. »

§ 1117. Le concours des sons muets et sourds produit, dans les langues parlées ou chantées, cette alternative entre le fort et le faible, la seule qui soit capable de contenter et de charmer l'oreille. (Voy. la réponse donnée au § 1253.)

Que serait-ce en effet d'une langue, si les accens dont chaque mot est essentiellement composé, étaient tous aigus ou tous graves ? Il n'y aurait plus aucun son appréciable dont on ne peut connaître la valeur que par la différence du plus au moins. Heureusement la nature elle-même nous a garantis de cette affreuse monotonie : elle a sagement distribué les tons par les graves et les aigus, par les plus ou moins graves, entre les plus ou moins aigus, entre les longs plus ou moins longs, entre les brefs plus ou moins brefs ; et par leur alternative méthodique, elle imprima aux langues des caractères de grâce et d'harmonie.

Or, puisque cette variété est nécessaire pour toutes les langues quant à l'accent, pourquoi ne le serait-elle pas quant à la distribution des sons ? et si elle est nécessaire dans les langues parlées, pourquoi ne le serait-elle pas, à plus forte raison, dans les langues chantées ? Par cette nécessité, nous voyons en effet que les sons dans les langues ne sont pas tous également appréciables. Il y en a de ceux qui sont trop fugitifs et passent trop rapidement ; et d'autres qui, plus forts et plus marqués, caractérisent davantage l'expression de la parole ; tandis qu'il y en a d'autres dont les nuances sont intermédiaires plus ou moins faibles, et qui ne sont, pour ainsi dire, que la trace du passage de la voix, quand elle s'élève ou s'abaisse, pour exprimer telles ou telles autres affections de l'ame : ces nuances servent admirablement pour lier les diverses expressions. C'est dans le contraste des sons variés que l'oreille distingue avec un plaisir infini les sons éclatans par les sons sourds, les sons appréciables par les sons muets, et *vice versa*. Puisque donc ce contraste de sons toujours variés est nécessaire pour caractériser la bonté et la beauté des langues ; et que, par une conséquence légitime, les langues qui ont beaucoup de sons variés et



différemment nuancés, sont préférables à celles qui en ont moins ; quel sera le philosophe de bonne foi qui n'accordera pas à la langue française une prééminence sur toutes les langues du monde, par cette variété ménagée par les sons des voyelles sourdes et muettes ?

« Dans l'accent naturel de la parole (dit aussi Mar-  
 » montel, et avec lui tout homme sensé), ainsi que dans  
 » celui du chant, dans la quantité prosodique, et dans  
 » la mesure vocale, il y a des tems forts et des tems  
 » faibles : l'oreille ne demande pas à être également frap-  
 » pée de tous les sons. Sur les uns la voix glisse et les  
 » presse rapidement ; sur les autres, elle s'appuie et se  
 » déploie : les uns ont des éclats, les autres de faibles  
 » soupirs. Des sons toujours retentissans et soutenus fati-  
 » gueraient l'oreille et n'auraient aucune expression. Toute  
 » mélodie est composée de force, de douceur, de lenteur,  
 » de vitesse, d'élévation, d'abaissement et d'inflexion  
 » dans la voix. C'est pour donner à la parole ces variétés  
 » expressives que la prosodie et l'accent ont été in-  
 » ventés. »

Les *e* muets, loin de nuire à la mélodie du chant, en font donc tout le charme ; parce qu'ils procurent à la voix un passage du fort au faible, du lent au rapide, du son éclatant au son mollement abaissé. Leurs sons ressemblent souvent à cette inflexion d'un air de flûte qui forme une petite note avec un son trop faible et trop doux : ce son expirant est, par sa mollesse, délicatement lié aux autres plus forts (§§ 950).

§ 1118. On ne pourra pas opposer par là que l'abondance des *e* muets ne peut donner qu'un chant continuellement sourd et sans la sonorité qui lui convient ; car la sonorité et cette voix éclatante qui convient à la musique ;

sont toujours ménagées sur les syllabes pleines et sonnantes dont la langue française abonde autant que l'italienne. C'est par ces syllabes qu'on doit juger si une langue est elle-même assez sonore pour être favorable au chant : et lorsqu'elle abonde en syllabes sonores et en syllabes faibles que les poètes savent distribuer avec art, c'est alors qu'on peut dire à bon droit qu'elle réunit le mélange d'où résulte le *piano-forte* d'une langue musicale. L'*e* muet des Français semble avoir été reçu exprès pour favoriser ce mélange heureux : car enfin il faut avouer que les sons faibles du chant siéent mieux sur les sons naturellement faibles de la langue que sur les sons éclatans. Ces sons faibles ne peuvent pas donner un son continuellement sourd ; ils n'entrent que pour un quart, ou un tiers au plus, dans la composition des airs.

On a donc droit de conclure que si les *e* muets sont désagréables aux cadences principales de la musique (§ 1111), cela n'arrive pas par la raison qu'ils sont muets ; au contraire, ils sont moins désagréables à cause de leur faiblesse : mais cela arrive, par la raison qu'ils sont des voyelles qui font une syllabe placée après l'accent qui marque la cadence de la période musicale. Et on a vu que les voyelles ou syllabes superflues à l'endroit des cadences, gênent sensiblement le chant (§ 1114 et sa note).

§ 1119. Nous voilà enfin arrivés au dernier point de l'objection où l'on prétend (voy. § 1113) que les *e* muets sont essentiellement contraires au chant, par la raison que tout ce qui est muet ne peut devenir sonore, et oblige la musique à être criarde ; ou, s'il devient sonore, il se convertit bientôt en un son étrange, *ieu*, *ieu*, ou *eu*, *eu*.

Cette difficulté n'est soutenue que par le préjugé et

l'ignorance de la nature de l'*e* muet, ou par la mauvaise prononciation de cette voyelle.

En appliquant, par une certaine analogie, à ce son le nom de *muet* et de *sourd*, on a conclu, par un abus des mots, qu'il ne parlait pas; et l'on a dit : puisqu'il ne parle pas, puisqu'il n'excite aucune sensation, il ne peut être sonore. On a dit aussi : puisqu'il ne forme qu'une syllabe brève, fugitive et défailante, il ne peut pas être chanté.

L'*e* muet est une voyelle, c'est-à-dire, une voix, un son : personne donc ne pourra dire que cet *e* son ne soit pas sonore; et puisqu'il est sonore, il est susceptible de chant. Examinons donc la qualité du chant qui pourrait convenir à cette voix. Ce ne sera pas celui qui convient au son graduellement clair et déterminé des voyelles *a*, *é*, *i*, *o*, *u*, *ou*; mais ce sera sans doute celui qui convient à la voix des instrumens musicaux, soit à vent, soit à cordes, et même à la voix de certains animaux.

Si l'on y prête une oreille attentive, on sentira que le cor à chaque note, la basse à chaque coup d'archet, le tambour à chaque coup de baguette, offrent un son tout-à-fait semblable à celui de l'*e* muet; et, ce qui est très-remarquable, les sons muets de ces trois instrumens reçoivent un accent frappé.

Qu'on examine le chant du rossignol qui charme et attendrit le cœur du voyageur assis dans les bois : la ravissante mélodie de sa courte chanson n'est pas cadencée par des voyelles claires, distinctes et éclatantes; ses articulations ne sont terminées par aucune voyelle semblable à nos sept connues; sa voix n'est qu'un *e* muet qui fait le jeu de son chant : et cependant cet *e* muet reçoit de la mélodie, dans le chant du rossignol, douze variations bien distinctes, selon les observations de M. Grétry.

On croit que la syllabe fugitive, brève et défaillante de l'e muet ne peut pas être chantée ; cependant il y a une espèce de chant qui se fait distinguer par un son expirant et défaillant ; comme quand on veut imiter, en chantant, la voix d'un homme qui expire, ou qui tombe en défaillance : la flûte, dans ses cadences, offre aussi souvent de semblables sons. On voit donc que l'e muet fugitif et défaillant pourrait être susceptible de chant. Donc l'e muet peut être assez sonore pour s'élever au chant.

Voici enfin de quel chant la voix de l'e muet est susceptible en général. Tout faible que soit le son propre à cette lettre, il peut exprimer la plus douce mélodie ; et malgré sa faiblesse, il est susceptible d'accent et d'éclat. Voilà ce que la nature lui a donné ; voyons ce que l'art ou le caprice veut lui ôter. — On prétend qu'il n'a pas assez d'éclat pour pouvoir s'associer à la musique qui est essentiellement éclatante. Je vois ici qu'on abuse de ce mot *éclatant*, en lui donnant plus d'étendue qu'il ne lui en faut. Les sons de la musique doivent être éclatans dans les notes frappées, parce qu'ils donnent du relief aux motifs par lesquels la musique est une musique. Mais dans les notes en levant, ils ne sont pas éclatans ; ils sont plus ou moins légers, faibles et fugitifs, comme nous l'avons observé au § 1116, et comme chacun peut l'observer par lui-même dans le chant de la langue italienne. Si l'on s'efforçait de leur donner plus de valeur et de les renforcer, ils sembleraient vouloir se confondre avec les notes principales et frappées, et le chant serait fade et criard ; au lieu qu'étant faibles, ils se mettent en contraste avec les notes éclatantes, et en rehaussent la valeur, comme les teintes obscures relèvent les couleurs dans un tableau.

La question sur les tons éclatans étant bornée aux notes frappées, l'art a cru que les e muets ne pouvaient pas s'élever à ces tons forts et marqués, et il borna l'emploi de leurs sons

aux notes faibles et brèves. Cette disposition de l'art a été raisonnable : elle a été naturelle et même nécessaire dans les langues, parce qu'ordinairement l'e muet n'est pas muni d'accent tonique. Or, les notes éclatantes et frappées tombent seulement sur les syllabes affectées de cet accent : donc elles ne peuvent avoir lieu dans les syllabes muettes.

Voyons maintenant pourquoi, suivant J.-J. Rousseau, « le défaut d'éclat dans le son des voyelles oblige et d'en donner beaucoup à celui des notes ; et comment, parce que la langue serait sourde, la musique serait criarde ? » Pourquoi veut-il obliger les musiciens à donner beaucoup d'éclat au son des notes sur des voyelles qui n'ont pas d'éclat ? Je crois, au contraire, que tout musicien de bon sens doit proportionner la valeur et l'éclat des notes à la nature de chaque voyelle des mots. Mais supposons que le musicien, soit par maladresse, soit par nécessité, donne beaucoup d'éclat à ces notes, je laisse à juger à mes lecteurs s'il est absolument vrai que la musique serait criarde ; puisqu'on sait que la musique sur la voix sourde et indéterminée des instrumens ne l'est point, quoique les notes soient éclatantes.

D'ailleurs, comment peut-on appeler *sourde* la langue française, elle qui réunit toutes les voix dont l'italienne fait usage ? (Voy. § 887.) Elle a, il est vrai, quelques sons sourds, outre les éclatans ; mais par quelle logique peut-on l'appeler sourde par un son sourd, d'après qu'on ne veut pas l'appeler éclatante par plusieurs sons éclatans ? Elle possède les uns et les autres en différens degrés ; et cette double qualité, dont le mélange doit produire et produit réellement des effets admirables, rend la langue française recommandable parmi toutes les langues du monde.

§ 1120. Passons maintenant à ce son de l'e muet qui ;

lorsqu'il est prolongé, se change en celui de la voyelle composée *eu* ou *ieu*.

Pour attacher une idée exacte au son de l'*e* muet français, tel qu'on l'entend prononcer par ceux qui parlent la langue avec toute la délicatesse qui lui est propre, il faut rappeler encore les vrais principes, que ce son est réellement une voyelle distincte, mais plus faible que toutes les autres; que, comme son, il est susceptible d'une sonorité musicale, analogue à sa propre nature; que la musique, en égard à sa faiblesse, ne lui applique ni l'accent, ni l'appui, ni le fort de la voix (1); qu'elle n'en fait pas usage dans ses tenues, de même qu'elle les évite sur les *e* et sur les *u* italiens; et qu'enfin les *e* muets, rigoureusement tels, ne sont pas ces *eu*, *ieu* qu'on entend résonner lâchement dans la bouche des musiciens sans goût et sans culture.

Cependant on peut remarquer que lorsque ces *e* muets sont précédés d'une voyelle, et que, n'ayant aucun appui de la part des consonnes, ils restent isolés, ils se changent naturellement en *ye*; ce qui n'est pas *eu*, ni *ieu* (2). (V. § 1108, n° 4.)

(1) Si l'on donnait à l'*e* muet un accent tonique, un appui, une voix forte, cette voyelle devrait dégénérer en *eu* ou presque *eu*. Voilà pourquoi ceux qui prononcent cet *e* comme *eu*, semblent vouloir lui donner un accent tonique et blesser la prosodie; comme quand on dit *tableu*, au lieu de *table*.

(2) Ces *e* muets ne sont plus des *ieu*, *ieu*; on les a jugés mal, parce qu'on n'a pas voulu les analyser: ils ne font pas *i-eu*, mais *ye* ou *yeu*, comme dans les mots *voye*, *yeux*, *aieux*; et cet *i* avant *e* ou *eu* n'est pas une voyelle; c'est une consonne euphonique semblable à *je* des mots italiens *jeri*, *jugero*, que l'oreille réclame pour éviter l'hiatus. En effet, ce *ye* ou *yeu* se fait sentir dans les syllabes françaises où l'*e* muet est précédé d'une voyelle, comme dans *envie*, *joie*, *patrie*, etc.: il est d'abord un *ye*; mais si l'on pousse un peu l'*e*, il devient *yeu*.

Il est à remarquer cependant que ce *ye* ou *yeu* se trouve le même, et dans la même occasion, dans les voyelles italiennes; tant il est vrai que la na-

Pour prouver que les *e* muets sont susceptibles de quelqu'éclat dans la musique, sans changer pourtant leur nature, il suffirait d'abord d'en produire quelque exemple dans la bouche de ceux qui, en chantant, la prononcent réellement bien. Mais la raison qui devrait porter la dernière conviction dans l'esprit des plus antagonistes de cet *e*, c'est l'expérience qu'on peut faire sur la voix d'un homme qui parle, en criant du ton le plus éclatant : on verra que les *e* muets, prononcés de la sorte, ne dégènerent pas en *eu* ou *yeu*,

Mais supposons qu'en criant, ces *e* muets se changent en *eu* ou *yeu*, il est très-évident que ce passage est naturel ; que l'*eu*, produit de la force et du prolongement de l'*e* muet, est un son français qui ne blesse l'oreille de personne ; et qu'on ne pourra jamais dire, *cela n'est pas français* (1). En effet, si ce son *eu* ou *yeu*, au lieu d'*e*

---

ture des sons et l'exigence de l'oreille sont les mêmes dans toutes les langues. Remarquons ce son de *ja*, *je*, *jo*, *ju* dans les mots italiens *armonia*, *balia*, *perfidie*, *desio*, *obblio*, *calpestio*, *pio*, et dans les paroles siciliennes *disiu*, *disviu*, etc. Si l'on fait attention au moment qu'on prononce les syllabes finales de ces mots, et d'autres semblables, on voit que la dernière voyelle n'est pas pure ; elle est précédée d'un *j* euphonique ou de toute autre articulation confuse qui sert de moyen pour lier deux voyelles qui n'ont pas entr'elles assez d'analogie pour pouvoir se prononcer en diphtongue, sans aucune aspiration. On ne se plaint pas en Italie de ces moyens euphoniques et naturels, attachés à l'union des voix ; pourquoi voudrait-on s'en plaindre en France ?

(1) Le son de *ye* ou *yeu* qui résulte de l'*e* muet final lorsqu'il est isolé, est un son français, parce qu'il est réclamé par la nature même. Nous avons dit au § 1103 que cet *e* est si peu sensible dans la prononciation ordinaire, qu'il semble nul. Mais dans la déclamation soutenue, dans le chant, il devient plus sensible, et il se change en *yeu*, par la raison que la voyelle qui le précède, devant soutenir un son fort, plus alongé, et toujours permanent, se détache entièrement de cet *e* muet, et lui donne une existence isolée : alors cet *e*, obligé à devenir sensible, se prolonge en *eu*, et pour éviter l'hyatus, il réclame l'appui d'une consonne euphonique, et fait la syllabe *yeu*.

muet, n'était pas français, pourquoi l'entend-on résonner dans la bouche de tous les acteurs du Théâtre-Français, qui sont ceux qui donnent le ton de la véritable prononciation de la langue ?

Suivant l'idée que les Grammairiens français nous donnent de l'*e* muet, qui n'a pas un son permanent, on voit que lorsqu'on veut le prolonger, il se change naturellement en *eu*, semblable à celui des mots *peu*, *noeud*, *Dieu*, *heureux*. Admettons donc ici que l'*e* muet, en s'élevant au chant, peut se changer en *eu*, à cause de ces sons trainans si propres à la musique, ou en *ye*, ou *yeu*, lorsque l'*e* se trouve isolé ; il s'ensuivrait de là qu'il serait un *eu* ou un *yeu*. Voyons maintenant en quoi cet *e*, par ce changement, peut être contraire à la musique. Ce ne serait pas sans doute par la raison qu'il devient *eu* ; parce que le son d'*eu* n'a jamais été contraire à la musique : personne ne s'en est plaint jusqu'à présent, et personne ne pouvait s'en plaindre.

§ 1121. Mais, dira-t-on, en ce cas l'*e* serait un *eu* ou *yeu*, et non pas un *e* muet : ce qui est contraire à la nature de la langue.—Cela n'est pas sûr. Mais, en accordant même que ce son n'est pas français, vous m'accordez au moins à votre tour, que toute la difficulté consiste dans le changement d'une lettre pour une autre, dans une faute de langue dont l'examen appartient aux grammairiens, et non pas aux musiciens. Vous m'accordez que le son d'*eu* ou *yeu* n'est pas anti-musical. Or vous devez savoir (ce que vous vous êtes efforcés d'ignorer toujours) que nous ne nous plaignons pas de ces fautes qui consistent dans le léger changement d'un son en un autre, qui d'ailleurs est toujours français : nous nous plaignons seulement des musiciens qui, tout en nous donnant ces sons d'*eu* ou *yeu* (auxquels nous ne faisons aucune attention), n'ont pas assez de talent pour nous régaler d'une bonne musique.



Nous ne nous plaignons pas de ce qu'on exécute mal le chant ; nous nous plaignons seulement de ce qu'il n'y a pas de chant. Qu'ils nous donnent de la mélodie sur ces *eu, yeu* telle qu'on l'admire dans le chant de Grétry, et dans le chant italien sur des mots français parsemés d'*eu, yeu*, et nous leur pardonnerons volontiers leurs fautes d'orthographe. (V. ci-après, au § 1123.)

Il ne faut donc pas renchériser ici sur les fautes imaginaires de la langue : et je ne m'engage pas à examiner si, en faveur de la belle musique, on pourrait tolérer le changement d'*e* muet en *eu* ou *yeu* par un passage si analogue et si naturel ; pendant que, pour donner plus de grâce et de douceur à la langue, on fait accorder le masculin avec le féminin (*Impetratum est à consuetudine ut peccare suavitatis gratiâ liceret. Cic.*), et qu'en pareil cas on peut

En faveur des beautés pardonner aux défauts ; *Volt.*

pendant que ce même *eu* a pu quelquefois se changer en *u* ; pendant qu'en faveur de la musique, on a toléré, à chaque mot, les fautes les plus grossières de la prosodie, et les amphibologies les plus ridicules ; et pendant qu'en italien, pour faire prêter la langue à la musique, on se permet de tronquer les mots, contre la nature même de la langue, à chaque voyelle finale (1). Ces sortes de questions sont étrangères à la matière dont nous nous occupons : il s'agit d'examiner principalement si l'*e* muet, comme tel, ou changé en *eu* ou *yeu*, peut empêcher que le musicien donne aux chanteurs une musique mélodieuse.

Quant à l'exécution du chant mélodieux en lui-même, nous avons déjà observé qu'une grande partie des chan-

---

(1) Lorsque les Italiens tronquent leurs mots, et que de *amore, uonic ancóra*, ils prononcent *amor, uom, ancor*, en faveur de leur poés et de leur musique, ils ne font que changer en *e* muet les quatre voyelles *a, e, i, o*. Cet *e* muet se trouve réellement après les consonnes *r*, des trois mots tronqués.

teurs parisiens prononcent assez bien le son expirant de ces *e*, et cela en le prolongeant plus qu'il ne faut. J'ai entendu madame *Barilli* chanter des airs français, et, quoiqu'italienne, elle savait donner aux *e* muets une douceur et une délicatesse admirables. J'ai observé la même chose dans la bouche de *M. Tacchinardi*, dans l'*opera buffa*, *Giannina e Bernardone*, qu'on joue à Paris. Tout cela prouve avec évidence que le défaut de la mélodie dans l'exécution n'est pas inhérent à la langue.

Que si par hasard, parmi les bons chanteurs, on en trouve plusieurs appelés, en termes italiens, *guasta mestiero*, qui, soit par mauvaise habitude ou mauvais goût, soit par une coupable négligence, soit enfin par défaut d'organe ou de finesse d'oreille, aient le malheur de ne pouvoir prononcer avec modération et justesse le ton chanté de ces *e*; dans ces cas particuliers, la faute n'en sera jamais à l'*e* muet : et le musicien, d'accord avec le poète, pourra combiner les notes de la musique ensorte que l'*e* final ne soit pas prononcé après les cadences, comme je l'ai proposé au § 1111 et suiv.

De telle manière qu'on veuille les employer, je me flatte d'avoir prouvé suffisamment, que les *e* muets français n'apportent aucun obstacle à la bonne musique.

§ 1121 bis. Enfin, ce n'est pas la peine de répondre à ceux qui comparent la langue française aux instrumens musicaux discordans. Personne n'avait encore soupçonné qu'elle puisse donner des sons discordans de quelque manière qu'on la prononce, soit doucement, soit d'un ton éclatant. Par conséquent, si elle est sonore, douce et harmonieuse dans la prose et dans les vers, elle ne peut changer de nature lorsqu'elle est élevée au chant.

§ 1122. Par un dernier résultat de tout ce que nous venons d'observer dans cet article sur l'*e* muet,

qu'on a cru rebelle à la bonne musique, on peut connaître désormais les grands effets qu'il peut produire et qu'il produit dans la langue française, où il reparait à chaque instant avec des effets différens. Dans l'articulation grammaticale, cette voyelle est une syllabe; elle ne l'est point, selon les cas, comme l'observe M. Bateux. Dans la prosodie, elle équivaut à un tems, à un demi-tems, et même à quelque chose de moins. Dans la musique, on peut lui donner une note, ou la considérer comme rien; on peut lui donner le son de l'articulation *ye*, de la voyelle *eu*, ou approchant de cette voyelle (§ 1108), et on peut la faire expirer insensiblement. Dans le discours elle s'élide, elle adoucit le choc des voyelles; elle sert de liaison quand les consonnes en ont besoin: suivant les degrés de son et de valeur qu'on est presque libre de lui donner, elle affaiblit ou renforce, alonge, ou raccourcit les mots: en un mot, elle se ploie à tout besoin; elle se montre quand elle peut être utile; elle se cache ou disparaît quand elle est de trop. Voilà enfin les qualités rares et précieuses de l'*e* muet, qu'on n'avait pas voulu assez analyser, en se contentant souvent de jouir des avantages que cette voyelle offre à la littérature et aux beaux-arts français; et que l'ignorance et la calomnie ont voulu avilir, en lui attribuant des défauts qu'on devait attribuer au manque de génie de quelques auteurs.

§ 1123. Toutes ces observations prouvent assez que les déclamateurs contre les voix muettes de la langue française ont toujours parlé sans s'entendre, et sans avoir attaché une idée nette et précise à cette question très-importante. Ils devaient savoir que la mauvaise musique qu'ils reprochent aux Français n'est pas l'effet des sons de leur langue, mais du manque de goût, de génie et d'étude de quelques personnes qui ont fait de la musique. De quoi se

plaignent-ils en effet ? d'une musique fade, sans agrémens, sans mélodie : or la mélodie du chant n'a rien de commun avec les sons de la langue. Le chant peut être mélodieux sur une langue composée des sons les plus ingrats : la langue allemande nous en fournit un exemple incontestable.

Ils n'ont pas distingué dans le chant deux qualités différentes, la mélodie et la sonorité. L'une de ces qualités peut exister sans l'autre. Il est vrai que ces deux qualités réunies font, dans l'exécution, la perfection du chant : mais le charme de la première a un pouvoir si irrésistible sur le cœur des hommes, la mélodie prend un tel empire sur notre attention, qu'elle nous domine, nous subjague, nous ravit au point que, préoccupés de ses attraits divins, nous sommes insensibles à quelques imperfections renfermées dans les sons. *C'est ainsi qu'en admirant dans une virtuose la légèreté de ses doigts, le brillant de son exécution, le feu de son imagination, etc. nous oublions l'instrument ingrat que quelquefois le hasard a placé entre ses mains : tous les désagrémens sont largement compensés par les grâces de la mélodie. C'est précisément cette mélodie, objet unique de nos desirs, qui manque très-souvent dans la musique française. On n'a pas encore dit : la musique française n'est pas sonore ; on n'a pas dit que la mélodie d'un chant déjà créé ne s'accorde pas avec les sons de la langue française ; mais on a dit seulement que le chant des maîtres compositeurs n'a pas de mélodie.*

Qu'on n'objecte pas, avec J.-J. Rousseau, que cette mélodie est paralysée dans le chant par les mauvais sons de la langue, lorsque le musicien s'applique à noter ce chant sur les paroles françaises ; et que les sons de ces paroles étant mauvais, communiquent leurs mauvaises qualités à celles du chant. — Je réponds d'abord que c'est

uniquement la mauvaise versification, et non pas les mauvais sons, qui communiquent aux chants leurs défauts ; c'est à quoi Rousseau et ses partisans n'ont jamais voulu faire attention. Je réponds ensuite que bien souvent les musiciens, en saisissant l'esprit et le sentiment des paroles, composent leur chant indépendamment des sons de ces mêmes paroles ; ils s'engagent seulement d'en suivre le rythme qui est l'unique source de la mélodie (§ 1099). On peut donc prouver avec évidence, que les Musiciens, dans leurs compositions, ne dépendent pas du son des paroles : c'est en effet par la force du rythme, et non par celle des sons de leur langue, que les musiciens anglais et allemands composent souvent de la belle mélodie. — Que si, malgré cette évidence, nos adversaires s'obstinent à prétendre le contraire ; que s'il y a des vérités, comme le dit Montesquieu ( Lettr. pers. ), qu'il ne suffit pas de persuader, mais qu'il faut encore faire sentir ; j'opposerai les faits pour démentir leurs assertions gratuites et sur parole : malgré les sons appelés ingrats de la langue française, *Sacchini*, *Piccini*, *Gluk*, *Grétry*, *Monsigny*, etc., ont fait voir parfaitement qu'on peut y créer de la belle mélodie. Et quant à l'exécution, nous admirons la plus belle mélodie dans tous les instrumens dont la voix n'est qu'un e muet : nous admirons dans tous les motifs les plus mélodieux des Italiens et des Allemands un chant ravissant exécuté sur des mots français.

§ 1124. Je ne terminerai pas cet article sans proposer une idée qui doit triompher, plus que toute autre raison, des objections de J.-J. Rousseau. Je réclame en cela l'indulgence et l'attention de mes lecteurs. Essayons de voir en pratique si réellement l'e muet est contraire à la mélodie de la bonne musique. Je dis *la mélodie*, parce que, quant à l'*harmonie*, elle ne peut pas être

troublée par ces *eu*, *eu* de Voltaire ; elle marche toujours bien, de telle manière que l'on prononce. L'*harmonie*, dans le sens général, a rapport à la distribution des accens, au rythme : la *mélodie*, d'où la musique tire toute sa force, cet art imitatif qui touche le cœur, et qui peint par ses beaux accords, la *mélodie*, dis-je, a rapport non-seulement au rythme, mais aussi aux tons et aux modulations de la voix.

Prenons tous les meilleurs airs qui se trouvent dans les répertoires de la musique italienne et allemande : chantons-en les notes sans les paroles : et, sans employer pour cela les *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, de la gamme, faisons usage de *le*, *re*, *te*, *no*, prononcés avec l'*e* muet ; ensorte que toutes les notes qu'on veut chanter soient articulées avec un son muet, et que tout le chant se fasse en syllabes muettes. Voyons quel effet produit à l'oreille un pareil chant : voyons quelle est l'altération que le chant de ces airs peut recevoir par une prononciation toujours muette sur toutes les notes. Voyons si la *mélodie* que les maîtres compositeurs ont donnée à ce chant en est trop blessée, ou si elle reste à peu près la même (1).

D'après cette expérience, on doit convenir (si l'on est de bonne foi) que la *mélodie* de ce chant, ainsi prononcé, reste toujours la même. M. Grétry et M. Lesueur, que j'ai voulu consulter sur cette idée, en sont parfaitement d'accord. Il est donc tout-à-fait démontré que les *e* muets ne présentent aucun obstacle à la *mélodie* du chant.

Peut-être m'objectera-t-on qu'un chant pareil, en offrant toute la *mélodie* qu'il contient, est à la fois sourd,

---

(1) Qu'il me soit permis, de donner pour exemple les phrases suiv.

géné et même étouffé, et contraire à la nature de la musique, qui exige des sons libres et éclatans.

Je réponds brièvement, 1° que cette difficulté est étrangère au point principal de la présente question, qui se borne à la mélodie de la musique; 2° que réellement un pareil chant sur la voix humaine est sourd et gêné, mais que pourtant il ne cesse pas d'être mélodieux; 3° qu'on n'a pas démontré encore jusqu'à quel point il est vrai que la nature de la musique consiste dans l'usage des sons éclatans;

vantes, qu'on devrait s'efforcer de la manière que je viens de proposer dans le texte :

*Mi lagnoù tacendo, etc. de Monard.*

*Larghetto.*

Musical notation for 'Mi lagnoù tacendo, etc. de Monard.' The notation is on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs. The lyrics 'Le re le re le re le re' are written below the notes. The word 'etc.' is written at the end of the staff.

*Al mio contento in seno, etc. de Guglielmi.*

*Andantino.*

Musical notation for 'Al mio contento in seno, etc. de Guglielmi.' The notation is on three staves in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some slurs. The lyrics 'Le le le le le le re le re le le re' are written below the notes. The word 'etc.' is written at the end of the first staff.

4° que si les sons, dans le chant, étaient tous éclatans, je ne saurais assez dire jusqu'à quel point ils pourraient fatiguer les oreilles. Il en est de même des sons qui seraient tous faibles. Le mélange des sons faibles et forts est le seul clair-obscur qui pourrait lui plaire. Et nous avons vu que la langue française a sept sons, graduellement éclatans, contre un qui est faible et muet, pour former à volonté ce mélange heureux qui fait le charme des sons.

Par l'expérience ci-dessus proposée, on doit connaître que je prouve bien plus qu'il ne le faut, pour convaincre les partisans de J.-J. Rousseau, que l'e muet est bien loin de s'opposer à la mélodie de la musique. J'ai fait voir qu'il est même susceptible de notes frappées : et cela prouve assez qu'il est bien plus susceptible de notes faibles et brèves.

D'autres observations et d'autres objections, que nous ferons dans les articles suivans, éclairciront encore mieux la question sur l'e muet.

Pria che spunti in ciel l'aurora, etc. de *Cimarosa*.

*Andante sostenuto.*

Le le re le le - - - le re le - - - le

re le le re re le le re re le le

re le re le re le re le re



## ARTICLE II.

## DES VOYELLES NASALES.

§ 1125. D'après tout ce que nous avons exposé au § 1119, nous devons nous attendre aux critiques les plus sévères contre les voyelles nasales, et contre ces sons sourds et indéterminés qui, dans la langue française, sont susceptibles d'accent tonique. Les antagonistes ne pouvant plus attaquer avec honneur les *e muets*, ne manqueront pas de se déchaîner contre les voyelles nasales et sourdes qu'on avait respectées jusqu'à présent. Ils commenceront à apercevoir dans ces sortes de sons je ne sais quoi de sombre qui ne s'accorde pas avec les notes frappées et éclatantes de la musique.

Si l'on veut juger de cette nouvelle difficulté d'après les vrais principes de l'art, j'avoue franchement qu'elle est bien plus raisonnable que toutes les déclamations élevées contre l'*e muet*; parce que ces sortes de voyelles sont obligées en effet de recevoir souvent l'éclat des notes frappées dans le chant; et l'on prétend que cet éclat ne sied pas bien aux voyelles sourdes et aux nasales: la musique, dit-on, deviendrait sourde, accablée, rebutante. Il est bon de prévenir ces difficultés théoriques, en disant que ni les Français, ni les étrangers ne se plaignent pas que la musique française soit sourde ou peu sonore: nous nous plaignons tous que quelques musiciens français nous font bâiller par un défaut absolu de mélodie; tandis que d'autres musiciens français, malgré les sons muets et sourds, malgré les voix nasales, savent répandre dans leur musique la mélodie la plus ravissante (1).

(1) Qu'une musique soit éclatante, cela ne veut pas dire qu'elle est

§ 1125 bis. Le mot *nasal* marque quelque chose qui appartient au nez. Chaque voyelle donc qui devient nasale par les signes des *m* et de *n* qui la suivent, est du ressort du nez, et doit être prononcée par l'organe du nez. — C'est ainsi que j'ai entendu raisonner plusieurs étrangers qui avaient étudié la langue française : et en appliquant au fait ce principe auquel ils tenaient à la lettre, ils ouvraient l'intérieur de la bouche, en fermant presque les lèvres ; ils repoussaient un gros volume d'air vers le canal du nez, d'où sortait un son pénible et à moitié étouffé dans la gorge : et ce son était, à leur avis, le son nasal français, qu'on a appelé, avec raison, *barbare* (1). Voilà les conséquences ordinaires dont la source est l'abus des mots.

Il est possible qu'un son ainsi modifié soit désagréable lorsqu'on le chante et qu'on le parle. Cependant, de l'aveu même de J.-J. Rousseau, les musiciens ne s'en plaignent pas.

mélodieux. La musique sur des paroles italiennes peut être sonore et éclater autant qu'elle veut, et peut en même tems être privée de belle mélodie. De même, une musique chantée sur des paroles muettes et nasales sera sourde et nasale, et pourra en même tems être mélodieuse ; comme on le verra en essayant de chanter sur des notes qu'on prononce un peu du nez, ou avec des *e* muets. (Voy. § 1124.)

(1) Quelques-uns ont appelé *barbares* ces voix, par la raison qu'elles ont été apportées en France par les barbares du nord. Je crois qu'elles conviennent plutôt aux peuples du midi. Les Russes, les Allemands, les Anglais ne font pas usage de voyelles nasales. Les peuples du midi, en affaiblissant les *m* et les *n*, prononcent les voyelles comme nasales ; ce qui n'arriverait pas s'ils prononçaient de toute leur force ces deux consonnes. Le climat chaud, relâchant les organes, porte les peuples du midi à affaiblir les voyelles qui, par là, deviennent ouvertes : par cette ouverture, elles se changent aisément en voix nasales. Je crois que ce son n'est que le dernier degré d'ouverture des voyelles : en voici la gradation : *a* fermé, *a* ouvert, *a* nasal : qu'on en dise de même d'*e*, *è*, *é* ; *o*, *ò*, *ô*. Mais on ne peut pas en dire autant des voyelles *i* et *u*, parce qu'elles sont peu susceptibles de devenir ouvertes. Et voilà la raison par laquelle les voyelles *i* et *u*, lorsqu'on doit les prononcer comme nasales, se convertissent, en français, en *é* et en *e* muet.

Mais il s'en faut de beaucoup que de pareils sons soient français. Les voyelles nasales se prononcent comme les simples ; mais elles se font distinguer tant soit peu par un son ouvert et volumineux des *a, e, o, u*, qui partagent un son qu'on entend résonner presque insensiblement dans la cavité des narines. L'abbé de Dangeau les nomme voyelles *sourdes*, parce que le petit reflux de l'air vers le canal du nez occasionne dans l'intérieur de la bouche une espèce de retentissement moins distinct que quand l'émission de la voix est libre et se fait entièrement par l'ouverture de la bouche.

Le même abbé de Dangeau et l'abbé Regnier prétendent que les voyelles nasales équivalent à des voyelles pures qui rendent un son simple et permanent, et que, pour éviter l'hiatus, il serait bon que les poètes en évitassent la rencontre avec d'autres voyelles. L'abbé d'Olivet caractérise comme brèves les nasales à la fin des mots, tels que *turban, destin, Caton*, etc. : mais Marmontel opine tout différemment ; car il croit que le retentissement de la nasale en doit prolonger le son.

§ 1126. Le son nasal des voyelles est un effet naturel des consonnes *m* et *n*, dans toutes les langues du monde (1). Je vais prouver cette proposition qui peut pa-

(1) Les Italiens, dit Marmontel, ont des voyelles nasales qu'ils ont prises des Grecs et des Latins. L'abbé de Dangeau appelle *esclavones* les voyelles nasales, par la raison que les peuples qui parlent la langue esclavone ont des caractères particuliers pour exprimer les voyelles nasales.

On ne peut pas contester, dit M. Harduin (Remarq. diverses sur la prononciation, pag. 4), que le son nasal n'ait été connu par les anciens. Nicod assure, d'après le témoignage de Nigidius Figulus, ami et contemporain de Cicéron, que les Grecs employaient ce son avant les consonnes.

Quintilien et Cicéron nous apprennent que l'*m* placée à la fin des paroles latines était un signe de nasalité. Le même Nigidius dit que l'*n*

raître douteuse à ceux qui jugent des choses sans en examiner les principes. *M* est une consonne labiale, et *n* une consonne linguale et palatale, dont l'articulation se fait, pour la première, en frappant les lèvres, et en fermant pour un instant la bouche; et pour la seconde, en appuyant la pointe de la langue au palais. Dans l'un et l'autre cas, l'air poussé par les poumons, et arrivé à la bouche pour former les voyelles qui précèdent les *m* et les *n*, trouve à la fin du son qui est uni avec ces consonnes, un obstacle; car la bouche se trouve pour un instant un peu fermée, ou presque fermée. Dans ce même instant, le son des voyelles ne pouvant sortir entièrement par la bouche,

dans les paroles *anguis*, *inrepat*, et en d'autres semblables, rendait la voix nasale: *In his verbis non verum n, sed adulterinum ponitur: nam si ea littera esset, lingua palatum tangeret.*

L'académicien Duclos, dans le premier chapitre du Commentaire sur la Grammaire générale de Port-Royal, dit à ce sujet, que les Latins avaient quatre voyelles nasales à la fin des paroles *Romam*, *urbem*, *sitim*, *templum*: et cela, dit-il, est si vrai, que ces mots opéraient l'éision avec les mots qui les suivaient, et qui commençaient par une voyelle; comme cela se pratique dans la langue française.

Quintilien, *lib. 1, de Accident. Litter.*, s'exprime ainsi: *M obscurum in extremitate: m mediocre in mediis, ut umbra*: ce qui marque les accidens de *m* dans les syllabes nasales.

Le son de ces voyelles chez les Latins, devait être à peu près le même que celui des Français. Choisissons pour exemple les mots *rotundus*, *juvondus*, *solum*, *unde*, *dominum*, *umbra*: il est très-probable que les Latins prononçaient ces mots comme les Français prononcent *rotondus*, *jocondus*, *solum*, *onde*, *ombra*, *dominom*: la nasalité donnant à l'*u* un son plein, gonflé et vague, obligeait ce même *u* à se changer presque en *o*, comme font les Français. Cette conjecture prend un aspect de vérité évidente; quand on considère que les Italiens qui, avec les mots latins, ont pu hériter de leur prononciation, ont réellement changé en *o* les *u* des mots cités, et d'autres semblables, et ils prononcent *rotondo*, *giocondo*, *onda*, *onda*, *ombra*. Nous voyons qu'en toute autre occasion l'*u* des Latins n'a pas souffert, en général, aucune altération dans la langue vulgaire italienne: *studium*, *humanus*, *prudens*, *utilis*, *usus*, *tumulus*, *fulgidus*, etc., se prononcent *studio*, *umano*, *prudente*, *utile*, *uso*, *tumulo*, *fulgido*, etc.

rentre en partie, et va expirer par le canal des narines (1):

§ 1126 bis. Suivant ce principe, la langue italienne doit avoir, et elle a en effet, ses voyelles nasales; comme on l'observe dans les mots *ombra*, *ambra*, *importuno*, *embrione*, *onda*, *intento*, *contento*, *consumare*, *constanza*, *speranza*, *bon* (pour *buono*), *gran* (pour *grande*), *san* (pour *santo*), *fan* (pour *fanno*); etc. Les syllabes de ces mots terminées par *m* ou *n* sont réellement si nasales, que, de même qu'en français, elles se prononcent en Italie sans ces deux consonnes.

Marmontel dit que les voix nasales au commencement et au milieu des mots sont peu sensibles en italien et en français, parce qu'ils sont coupés net par l'articulation immédiate des consonnes qui suivent les *m* et les *n*. Mais il devait avertir, que si ces consonnes sont labiales, comme le *b* et le *p* des mots *ambra*, *ombra*, *importuno*, *embrione*, elles doivent augmenter physiquement la nasalité des voyelles, au lieu de la diminuer.

La langue italienne a des voix nasales même à la fin des mots; et alors ces sons deviennent plus sensibles, comme dans les exemples suivans: *ben fatto*, *bon giorno*, *gran rischio*, *San Giovanni*, *fan vedere*, *non voglio*, *sarem contenti*, *avran detto*, *nissun dettaglio*, *verun frutto*, etc. La raison en est, à ce que je pense, que ces voyelles nasales finales ne pouvant être soutenues ni par les consonnes *m* et *n* qui ne se prononcent pas, ni par d'autres consonnes, elles se concentrent, elles se gonflent, et rendent

---

(1) Dans les mots *amore*, *onore*, *amour*, *honneur*, la nasalité ne peut avoir lieu; car les voyelles *a* et *o* qui précèdent les *m* et les *n* de ces quatre mots font une syllabe à eux. Les *m* et les *n* n'appartiennent qu'aux syllabes suivantes: alors ces voyelles n'ayant aucune liaison étroite avec les *m* et les *n*, ont assez de tems pour expirer entièrement et sans gêne.

leur son plus sensible. Il est facile de connaître que les voyelles appuyées des *m* et des *n* dans tous ces mots cités, sont réellement nasales : on prononce en effet *ombra*, et non pas *obra*; *conténto*, et non pas *coteto*; *inconstante*, et non pas *icostate*; *speranza*, et non pas *speraza*; *grán rischio*, et non pas *gra rischio*; *nón voglio*, et non pas *no voglio*. Nous voyons en effet que dans ces exemples les *m* et les *n* ne se prononcent pas; la seule nasalité annonce leur présence.

Ces paroles italiennes sont réellement si nasales, qu'il est impossible de les bien prononcer lorsqu'on veut se boucher le nez dans l'acte de la prononciation. Par cette expérience, il est clair que ces paroles ont besoin du nez pour être prononcées : elles sont donc nasales (1).

---

(1) Si l'on veut examiner de près la nature des voix nasales, on pourra découvrir des choses vraiment curieuses. Il paraît en général que les voyelles ont une certaine nuance de nasalité; puisqu'on observe qu'elles deviennent plus ou moins impures, et qu'on les prononce avec plus ou moins de difficulté lorsqu'on se bouche le nez, et lorsque cet organe est affecté de quelque défaut. La voyelle *o*, dont le son est si magnifique et si volumineux, et, en général, les voyelles ouvertes ont une nuance très-marquée de nasalité; c'est que leur son trop volumineux remplit la bouche, et en refluant, s'étend jusqu'aux organes du nez. Ainsi on peut avancer d'une manière motivée (voy. la note au § 1125 bis) que ces sortes de voyelles font sentir des nuances de nasalité à cause de leur son trop ouvert, plein et profond; et que c'est improprement qu'on les appelle *nasales*.

Ces expériences me portent à faire observer aux Italiens et à tous les étrangers qui prononcent mal les lettres nasales des Français, que leur défaut ne dérive pas de ce qu'ils prononcent ces sons avec le nez, mais, au contraire, de ce qu'ils les prononcent sans le concours du nez; ou de ce qu'ils modifient les parties de cet organe de manière que le son qui y reflue n'expire pas librement, et avec cette facilité requise pour ne point subir aucune altération. Le son des voyelles nasales est naturel, et on le prononce même sans qu'on veuille le prononcer : si l'on s'avise de lui donner quelque chose de plus, il ne sera plus le naturel; il ne sera plus le vrai; il deviendra chargé et même ridicule.

Les Italiens et tous les étrangers peuvent se former une idée de la prononciation des voyelles nasales des Français, en les comparant aux nasales des mots italiens *ambra, ombra, contento, rimbombo, intento, ben fatto, bon giorno, ben ricco*, etc. Telle est la délicatesse des nasales françaises, qu'en les chargeant trop, elles deviennent ridicules dans la bouche des étrangers.

Cependant, quelque délicat que soit en France le son de ces voyelles, il faut convenir qu'il est un peu plus sensible qu'en italien; mais cette sensibilité est si légère, qu'il faut des preuves pour la faire paraître. La preuve la plus convaincante est, à mon avis, le changement qu'on fait en français de l'*in* en *en*, et de l'*en* en *an*; ce qui n'arrive pas en italien. Pourquoi change-t-on en français l'*in* en *en*? c'est qu'en y donnant beaucoup de volume, et en ouvrant cet *i* nasal, il devient naturellement *e*. Pourquoi *en* se change-t-il en *an*? c'est qu'en ouvrant trop l'*e*, il se convertit naturellement en *a*. Voilà pourquoi la diphthongue *oi*, qu'on prononçait comme *oé* ouvert, est parvenue enfin à être prononcée comme, *oa* ou *ua*.

§ 1127. Par cette nasalité plus ou moins décidée, les voyelles, quoiqu'un peu vagues, acquièrent une sonorité pleine et soutenue qui caractérise non-seulement les sons naturellement sombres, mais aussi l'harmonie bruyante, comme dans ce vers de Virgile :

*Luctantes ventos, tempestatesque sonoras.*

comme dans ce vers de Voltaire :

J'entends l'airain tonnant de ce peuple barbare.

et comme dans ces deux de Racine :

Ses longs mugissemens font trembler le rivage.

Indomptable taureau, dragon impétueux, etc.

Cette même harmonie a, et doit avoir lieu dans la musique, où elle imprime les caractères qui conviennent à la poésie du chant.

Mais outre ces qualités qui rendent estimables les productions des beaux-arts, les voyelles nasales et vagues ont celle de répandre dans le chant une agréable variété, la seule qui plaît à l'oreille, et ne lasse jamais. Nous avons fait observer cet avantage en parlant de l'*e* muet et sourd qui ordinairement n'est pas le sujet des notes frappées dans le chant (§§ 1117, 1118) : or si cet avantage de la variété est agréable et estimable dans les notes brèves, par quelle raison ne le serait-il pas dans les notes longues et frappées qui tombent souvent sur les voyelles nasales et vagues de la parole ? La nature du chant exige que les notes frappées et les levées ne soient pas toutes également frappées et également levées : le contraste entre le plus ou le moins en fait toute la beauté.

Nous avons aussi observé aux §§ 1119, 1124, que la voix vague des instrumens musicaux et les *e* muets sont susceptibles d'éclat dans la musique : pourquoi donc les voyelles nasales et la voyelle *eu*, dont la voix est bien plus claire et plus déterminée, n'en seraient-elles pas plus susceptibles ?

Il faut convenir cependant que cet éclat dont les voyelles nasales sont susceptibles, est respectivement inférieur à celui des voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *ou*, qui sont sujettes elles-mêmes à certaines gradations. Une langue qui serait entièrement composée de ces sons ne pourrait pas se prêter à tous les élans et à tous les degrés de sonorité propres au chant : elle donnerait un chant comparable à celui de quelques instrumens à vent ; elle pourrait être mélodieuse comme eux, mais elle ne serait pas susceptible de tous les agrémens qui conviennent au chant (§ 1099). Voilà pour-



quoi, à mon avis, la voix humaine est la plus charmante de toutes les autres; elle a des facilités à se rendre éclatante et variée par des voyelles pures et sonores.

Mais pour se procurer toutes ces facilités, il n'est pas nécessaire qu'une langue soit entièrement composée de sons purs et sonores : tout au contraire, elle deviendrait criarde, monotone, incapable de peindre et de plaire à l'imagination. Il suffit, et il est même nécessaire qu'elle possède un mélange de sons plus ou moins purs, plus ou moins éclatans en différens degrés, pour relever, à l'aide des plus faibles, la valeur des plus forts. Que cette langue ainsi variée se trouve plus chargée des uns que des autres, ce ne sera jamais pour elle une note d'imperfection quant à la musique : c'est au poëte et au musicien, ou, pour mieux dire, au philosophe musicien-poëte à combiner avec plus ou moins de facilité ces sons variés qui font un tout harmonique.

Lorsque les paroles si harmoniquement distribuées seront présentées au musicien, cet artiste, s'il est habile, saura proportionner la valeur de ses notes à celle de chaque son : obligé même, pour son propre intérêt, de ne point répandre sur toutes ces notes le même éclat, il saura les distribuer sur les syllabes des paroles, selon la susceptibilité de chacune; il se fera une loi de ne point donner aux voix nasales et sourdes plus d'éclat qu'elles n'en comportent; et cette loi même qu'il s'impose contribue à la perfection de son art.

Ce que je viens d'observer ici sur la conduite du musicien qui fait du chant sur des paroles françaises, est en général conforme à tout ce qu'on entend chanter dans les opéra. Et voilà la raison par laquelle, en général, on n'a pas encore songé à se plaindre, dans la musique, des voyelles nasales et sourdes.

Pourquoi

Pourquoi se plaindre en effet des voyelles nasales, puisqu'on ne s'est pas avisé encore de se plaindre du son de l'au des Français et des Toscans qui, si l'on en croit Is. Vossius (de Poem. cant., etc.), *Feedum et imparum efficit sonum, quum naribus potius quam ore proferatur* ? et puisqu'on ne se plaint pas de l'o ouvert, réputé communément comme le plus beau et le plus sonore dans la musique ; de cet o dont le même Is. Vossius dit : *o Ω ex geminato o compositum creditur, est veluti medium inter o et a, habet sonum obscuriorem, et propemodum in ipsis faucibus sepultum* ? (Voy. § 1136.)

On dit que les voyelles sont d'autant plus favorables à la musique, qu'elles sont ouvertes : pourquoi donc n'en vouloir pas dire de même des voyelles nasales qui, si ce que j'ai observé dans la note du § 1125 bis est vrai, ne sont que le dernier degré d'ouverture des voyelles (1) ?

---

### ARTICLE III.

#### DES VOYELLES COMPOSÉES.

§ 1128. Je ne sais de quelle manière envisager ces voyelles composées pour y trouver un prétexte soit réel, soit apparent, contre la bonne musique.

S'il faut m'en tenir à ce que M. Restaut m'a appris sur les voyelles composées, je ne peux entendre par ces sortes de sons que ces groupes de deux ou trois voyelles

---

(1) J'avais oublié de faire remarquer que le fameux *Paechiarotti* chantait du nez, par défaut organique. Cependant l'Italie et la Sicile, loin de s'en plaindre, admiraient en lui le chant le plus parfait, un pathétique expressif, qui, suivant l'expression de l'anglais Brydone, excitait les cris de la surprise et arrachait des larmes. Cependant j'ai fait observer que chanter sur des voyelles nasales, ce n'est pas chanter du nez.

qui se prononcent comme une seule, et qui donnent un son simple et permanent. *Ai, ei, oi* se prononcent *e*; *au, eau* font *o*; *ou* fait *u* toscan; *eu* fait quelquefois *u* français, et souvent il donne, de même qu'*œu*, le son simple, mais sourd, de cette voyelle qui ressemble à l'*e* muet.

§ 1129. En bornant à ces idées tout mon discours, je dis que ces mêmes sons, loin d'être contraires à la bonne musique, lui sont si favorables, qu'à cet égard la langue française l'emporte sur l'italienne.

En effet: si la rencontre de deux voyelles en deux mots séparés blesse l'oreille, par ce bâillement appelé *hiatus*, détesté par les Français, et non moins abhorré par les Italiens; on peut de même considérer comme désagréable à l'oreille cette suite de deux ou trois voyelles, et souvent de quatre dans la même syllabe, qu'on remarque fréquemment dans la langue italienne: car enfin, en accordant que l'*hiatus* ne soit pas tout-à-fait décidé dans le concours de plusieurs voyelles nommées vraies ou fausses *diphthongues*, il est néanmoins certain que ces groupes de voyelles s'en approchent, ou sont au moins comme des éléments de bâillement. Ce qu'il y a de vrai, c'est que ces sortes de sons dégoûtent l'oreille, fatiguent la bouche de ceux qui les prononcent, et ne sont pas favorables à la musique.

§ 1130. Les Français, qui ont calculé tous ces inconvéniens, eurent soin de raccourcir autant qu'il leur fut possible, ce nombre excédant de *diphthongues*, *triphthongues* et *quatriphthongues* (*tritonghi e quatritonghi*). Ainsi, des mots qui, en italien, se prononcent *vuoto*, *Europa*, *autore*, *aurora*, *applaudire*, *autorità*, *puoi*, *suoi*, *causa*, *uomo*, etc., ils ont prononcé *vide*, *Urope*, *oteur*, *orore*, *aplodir*, *otorité*, *peux*, *ses*, *cose*, *ome*, etc. Les Lombards, pour éviter le son désagréable d'*uo* dans le mot *uomo*, le prononcent *vomo*. Par la même raison, les poètes

italiens font *ora*, *alloro*, *moro*, *toro*, *roco*, des mots *aura*, *lauro*, *mauro*, *tauro*, *rauco* : et du latin *aurum*, *thesaurum*, ont formé l'italien *oro*, *tesoro*. Or il est certain, à ce que je sens, que les mots *moro*, *toro* sont plus sonores et plus agréables que *mauro*, *tauro* ; et qu'il vaut bien mieux prononcer en français, *orore*, *oguste*, *Urope*, *otorité*, *nofrage*, *ogure*, *son*, *ses* ; soit dans la prose, soit dans le chant, que de prononcer en italien, *a-urora*, *a-ugusto*, *E-europa*, *a-utorità*, *na-ufragio*, *a-ugurio*, *su-o*, *su-o-i*. Tout le monde sent que lorsqu'on dit en français, *les augures* cette prononciation est infiniment meilleure que celle des Italiens, *itùoi augurii*. Dans ce second cas, la note musicale doit être morcelée et partagée en plusieurs voyelles ; au lieu que dans le premier cas, en se déterminant sur une seule, elle est plus distincte, plus facile, plus sonore.

§ 1131. L'expérience s'offre à l'appui de ce que je viens de dire : qu'on chante, par exemple, cette *serenata* qui a plu long-tems aux Italiens :

Sorge la bella aurora :  
 Nice tu dormi ancora :  
 E degli affanni miei  
 Non senti oh dio ! pietà. , etc.

on ne peut pas douter que le son ne soit plus commode ; plus sonore et plus mélodieux en prononçant *Sorge la bella orora*, plutôt que *Sorge la bella aurora*.

J'ai remarqué en Italie, que plusieurs personnes qui chantaient l'air si célèbre de *Cimarosa* dans le *Matrimonio segreto* :

Pria che spunti in ciel l'aurora. etc.

prononçaient, naturellement et sans y penser, *orora* au lieu d'*aurora*. L'oreille les entraînait à prononcer ainsi. (Voy. la note au § 898.)

www.libtool.com.cn **ARTICLE IV.**

**DU SON OBSCUR ET SOURD DE LA VOYELLE COMPOSÉE EU.**

§ 1132. J.-J. Rousseau semble vouloir reprocher à la langue française *les sons mixtes*, qu'il croit contraires à la bonne musique. Je cherche partout des sons mixtes dans la langue française, et je n'en trouve aucun. S'il parle des sons articulés, je ne peux y appercevoir aucun mélange qui ne soit moins compliqué que celui des articulations italiennes et latines (§§ 894; 895). S'il parle des voix, je ne puis envisager aucune trace de mélange dans les voyelles composées dont je viens de parler : elles ont toutes un son simple et permanent, un son pur et éclatant, qu'on a beau prolonger à l'infini, il reste toujours le même. J'observé le même son permanent dans les voyelles nasales, comme chacun peut le vérifier par lui-même. Entendrait-il parler des diphtongues qui offrent des sons mixtes, ou plutôt des sons doubles prononcés par une seule émission de voix ? mais ces diphtongues ne devraient point l'inquiéter, car elles ne troublent pas la mélodie musicale dans la langue italienne, qui abonde en assemblages de deux, de trois et même de quatre voyelles, pendant que la langue française n'a que bien peu de diphtongues composées simplement de deux sons. En voudrait-il à la diphtongue *oi*, prononcée comme *oa* ou *ua*, si semblable aux *ua*, *uo*, *ui* des Italiens dans les mots *continua*, *ambiguo*, *buono*, *tuono*, *inquieto*, et d'autres semblables ?

Enfin, prendrait-il pour son mixte celui de l'*eu* ou *œu*, de même que je l'ai entendu expliquer en Italie par un

maître de langue française ? « Notre *eu*, *œu*, disait-il à ses écoliers, est fort difficile à être prononcé : regardez-le comme un mixte d'*e* et d'*u* prononcés dans le même instant. » J'espère que Rousseau ne donnera pas dans cette faute grossière, à moins que je ne me trompe, lorsque je le prononce, ou que je l'entends prononcer par tous les Parisiens ; et à moins que je ne blâme les grammairiens Restaut et Wailly, qui caractérisent cette lettre comme un son simple et permanent, semblable à un *e* muet prononcé fortement. « L'*e* muet, quand il n'est point final, dit Wailly (*art. des voyelles composées*), n'est proprement que la voyelle *eu* sourde et affaiblie ».

§ 1133. Ainsi donc, sans pouvoir deviner ce que c'est que les sons mixtes, qui dans la langue française s'opposent valablement à la mélodie de la musique, j'abrègerai cet article, en disant seulement, au sujet des *eu*, *œu*, qu'ils ne sont que des voyelles composées, formant un son simple semblable à l'*e* muet, mais plus rempli et plus volumineux, moins sourd et moins faible.

On peut donc faire sur la voyelle *eu* les mêmes observations que nous avons faites sur l'*e* muet et sur les voyelles nasales ; mais avec une différence bien marquée, que le son d'*eu* étant plus fort, plus volumineux que celui de l'*e* muet, il offre plus de moyens dans le chant.

§ 1133. bis. Par tout ce que nous avons observé dans les quatre articles de ce chapitre, on peut enfin connaître que toutes ces voyelles et tous ces différens sons, dont on avait fait autant de monstres pour épouvanter les enfans, ne sont, aux yeux de la bonne philosophie, que des qualités estimables que la langue française vante au-dessus de l'italienne ; elles offrent aux génies qui savent en apprécier la valeur, une source inépuisable de beautés, d'au-

tant plus agréables à l'oreille, qu'elles sont simples et naturelles.

### O B J E C T I O N.

§ 113½. D'après tout ce qu'on a exposé dans les quatre articles du présent chapitre, il résulte qu'en s'efforçant de prouver trop, on n'a rien prouvé en faveur de la langue française. Admettons que, suivant ce que l'on a dit dans ces articles, les langues composées d'e muets, de sons vagues et sourds, soient avantageuses pour le chant, et que la musique qu'on chante avec le nez soit agréable, il sera évident que toutes les langues, même les plus rudes et les plus barbares, sont très-propres à la bonne musique : ce que personne, dans l'excès même du délire, n'a pas encore imaginé.

*Réponse.* En priant mes adversaires d'interpréter avec plus de sagesse mes idées, et de ne point me faire dire ce que je ne veux pas dire, je leur fais observer que la musique qu'on chante avec le nez n'est pas la musique chantée avec les voyelles nasales. Si l'on a compris tout ce que j'ai observé sur les voyelles françaises appelées *nasales*, on verra qu'elles cessent d'être telles, lorsqu'on s'efforce de les prononcer avec le nez.

Je ne veux pas renouveler ici la question, d'ailleurs très-importante, sur l'aptitude de toutes les langues du monde à la musique, pour prouver que, quelque rudes qu'elles soient, elles peuvent s'allier avec le plus beau chant possible, pourvu que leur accent puisse donner aux paroles de ces langues un mouvement rythmique, avec cette coupe et cette symétrie qui convient au rythme et à la symétrie du chant. (Voy. § 1099 bis.) Ces démonstrations font l'humiliation de plusieurs poètes et de plu-

sieurs musiciens qui, faute de génie et d'étude, ne donnant pas à leurs vers et à leur chant les bonnes qualités qui dépendent **uniquement de leur talent**, cherchent leurs excuses dans les langues rudes et rebelles au chant. Le siècle XIX, distingué par les progrès brillans des sciences et des arts, devrait en vérité mettre un terme à ces préjugés grossiers, et encourager les grands littérateurs à anéantir, par leurs écrits, ces faibles prétextes inventés par l'impuissance des talens.

Mais évitons cette grande question, et rappelons seulement à nos adversaires qu'il s'agit ici de la langue française comparée avec l'italienne, et si semblable à cette dernière, comme nous l'avons prouvé démonstrativement dans le premier et dans le second volume de cet Ouvrage. J'ai prétendu prouver par cette ressemblance très-intime, que si la langue italienne se prête à la bonne musique, la française doit s'y prêter aussi.

Nous avons dit au même § 1099, qu'il y a dans les langues trois manières de se prêter plus ou moins commodément, plus ou moins agréablement à la bonne musique. Le premier moyen, c'est l'accent tonique, d'où résultent essentiellement l'harmonie et la mélodie du chant : le second moyen, c'est la douceur des sons dont une langue est composée ; et le troisième consiste dans la pureté, dans la flexibilité et dans l'amabilité de la voix de celui qui chante.

Nous avons dit, qu'en supposant comme décidée affirmativement la question ci-dessus énoncée, c'est-à-dire, en supposant qu'une langue, toute rude qu'elle soit, puisse s'allier avec le plus beau chant qu'un musicien habile pourrait lui donner; nous avons dit que ce beau chant, mélodieux en lui-même, acquerra, dans l'exécution, un autre degré de perfection, s'il est développé sur des sons



doux ; et qu'il sera encore plus parfait s'il est exécuté par une voix pure, flexible et suave qui verse du charme sur tous les motifs mélodieux.

Savoir cette même supposition, la langue française, par ses accents, peut s'élever à un beau chant, et elle s'y alliera en effet, si la culture, la bonne méthode, et d'autres circonstances, contribuent à développer en France des génies semblables à ceux de *Palestrina*, de Mozart, de *Cimarosa*, de l'espagnol Martin, de *Guiglielmi*, de *Paisiello*, etc., et si ces génies, rendus actifs par la réforme de la versification lyrique, donnent à cette langue un beau chant.

Il s'agit maintenant d'examiner si le chant, tout beau et tout mélodieux qu'il soit en lui-même, peut s'élever aux degrés de perfection dont nous venons de parler ; et si la langue française peut y opposer des obstacles par la rudesse de ses sons. Sur quoi nous avons démontré, 1° qu'elle ne peut pas y apporter le moindre obstacle par tous les sons qui lui sont communs avec ceux de l'italienne : tout au contraire, nous avons trouvé et nous trouverons dans la suite dans cette langue des avantages qui favorisent ces degrés de perfection ; 2° que le peu de sons qui, en général, sont exclusivement propres à cette langue, ne sont point contraires à la perfection du chant ; ce qu'on peut vérifier très-facilement avec le fait même.

Or, le résultat de toutes ces preuves et observations ne s'étend pas, comme notre adversaire le prétend, à toutes les langues les plus rudes et les plus barbares ; car celles-ci n'offrent pas, comme la française, une ressemblance avec la langue italienne, que nous avons prise pour modèle. Loin de confondre cette langue avec d'autres, les plus barbares et les plus rudes, on la distingue par une douceur qui la caractérise, par des sons simples, légers et

coulans, par un mélange heureux de ce clair-obscur dans les sons qui font toute la beauté des beaux-arts, lorsque le poète a le talent de les choisir et les combiner pour produire les effets qu'il a en vue. On voit par là le tort de notre adversaire qui veut confondre la langue française avec les langues presque entièrement composées de sons rudes, muets, vagues et sourds, en un mot, avec les langues les plus rudes et les plus barbares.

---

RÉPONSES AUX OBSERVATIONS DE M. CHORON.

§ 1135. Nous voilà parvenus enfin au moment de répondre aux observations que M. Choron a faites dans son Rapport présenté à la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial de France, sur mon Ouvrage, pour tout ce qui regarde les sons de la langue française, lorsqu'on veut l'associer à la musique.

Je ne m'arrête pas ici à me défendre de certaines critiques que ce savant a voulu substituer à d'autres observations utiles qu'il était capable de faire en faveur des beaux-arts (1). Je vais examiner seulement tout ce qu'il a pu dire

---

(1) Malgré toute ma reconnaissance envers M. Choron, et malgré tout mon respect pour ce Savant laborieux, qui est un des plus capables de juger avec connaissance de principes de la matière dont je me suis occupé, et qui pourrait pousser ces mêmes principes à la découverte d'une infinité d'autres vérités que les préjugés n'ont pas permis de paraître encore en plein jour; j'ose observer à mes lecteurs que ces critiques mentionnées sont injustes.

Il semble attaquer d'abord le plan de mon Ouvrage, en disant que je ne me suis astreint à aucun ordre rigoureux; et que les divers objets y sont traités tantôt confusément, tantôt avec une apparence de méthode. Content du plan d'un Ouvrage qu'il m'a fallu créer, et qu'on peut connaître par la simple inspection de la table des matières; satisfait de la mé-

de décourageant relativement aux voix dont la langue française est composée (2). Il se fait un devoir de décla-

---

rhode et de la clarté que j'y ai répandues, j'ose en appeler du jugement de M. Choron à celui de mes lecteurs éclairés et impartiaux.

Par une critique encore plus injusté, il dit que, dans cette quatrième partie de mon Ouvrage où, au premier chapitre, j'analyse et compare les sons élémentaires des langues française et italienne, ma marche est *moins directe et plus embarrassée*, et que mon parallèle *n'a ni toute la netteté, ni toute la plénitude* que j'aurais pu obtenir en suivant le *procédé inverse*. Et cette inexactitude, dit-il, dérive de ce qu'au lieu de partir des sons élémentaires de chacune des deux langues, je prends pour terme de comparaison leur alphabet respectif. Je suis étonné que M. Choron ait pu voir ce que mes lecteurs ne verront ni dans l'ouvrage imprimé qui est sous leurs yeux, ni dans mon manuscrit. En me faisant un devoir d'examiner dans le plus grand détail tous les sons élémentaires des deux langues comparées, les syllabes résultées de ces sons, et les mots résultés de ces syllabes, ai-je été moins exact et moins clair si, j'ai voulu faire observer presque en passant, que les deux langues font usage en général des mêmes caractères graphiques pour indiquer les mêmes sons ? Cette observation n'est-elle pas très-utile pour faire voir que les langues vulgaires ont suivi en général, non-seulement les sons, mais aussi les lettres de la langue latine, d'où elles sont dérivées ?

(2) M. Choron a fait aussi tout son possible pour décrier les règles que je propose sur la nécessité des vers métriques et symétriques qu'on veut destiner au chant. Ce n'est pas qu'il ait pu réussir à les rendre ou fausses ou inutiles, car cela est impossible ; mais je me plains qu'il ait avancé des expressions si équivoques qu'elles pourraient prolonger encore pour quelques années l'ignorance et la barbarie de la versification lyrique des Français ; ce qui est indigne d'une nation qui, sous tous les autres rapports, est la plus civilisée du monde.

M. Choron ne craint pas d'être en contradiction avec lui-même lorsqu'il essaie de démontrer que tout ce que je dis sur cette matière *n'a pas à beaucoup près, relativement à l'art musical, toute l'importance qu'il paraît avoir au premier coup d'œil*. En effet, dit-il, rien n'empêche de concevoir la musique la plus sublime en elle-même, mise en contact avec la langue la plus ingrate... Une langue, continue-t-il, est ingrate en ce qu'elle offre à la musique des voyelles peu sonores ou des pieds rythmiques mal assortis à ceux de la mélodie. Quant à cette seconde partie, c'est-à-dire quant aux pieds rythmiques, je fais observer à M. Choron que ce n'est pas la langue, mais lui-même, peut-être,

rer, pour l'honneur de la vérité, que ces voix qui procurent des avantages réels à la langue parlée, sont un excédant de richesse qui nuit à la langue chantée. Je vais exposer brièvement le calcul, d'ailleurs ingénieux, qu'il

qui est ingrat, et avec lui tous les versificateurs lyriques qui semblent s'efforcer d'établir une contradiction perpétuelle entre la parole et le chant. Dès qu'une langue a un accent tonique, elle offre essentiellement l'idée du rythme, celle de la versification, et tous les matériaux nécessaires pour s'accorder parfaitement avec la musique.

M. Choron veut concevoir une musique la plus sublime mise en contact avec des voyelles peu sonores, et avec des pieds rythmiques qui soient en contradiction avec ceux du chant. D'accord quant aux sons, mais quant au rythme, la chose est inconcevable. En descendant au fait, il ne pourra jamais m'en offrir un seul exemple. La mélodie, qui se trouve en opposition avec la parole, en marchant toujours sur le chemin des contretiens et des contresens, sera d'autant plus souverainement ridicule, que M. Choron la conçoit sublime.

Je sais qu'il y a des prétendus savans qui n'ont pas honte d'avancer qu'on peut faire de la bonne musique sur la prose, et même sur les paroles des gazettes, où l'on ne trouve aucun rythme poétique. Je sais que les efforts de plusieurs musiciens habiles ont été couronnés quelquefois par un chant mélodieux. Mais je sais que ce ne sont que des efforts, où l'on a admiré l'art de réduire la prose en vers (voy. § 737, tom. 2); et on sent partout une gêne, un défaut d'ordre, une distribution impure et compliquée de sons et de phrases : je sais enfin que de la prose mise en musique peut résulter un chant, mais ordinairement ce chant ne peut pas être différent de ce chant détestable que M. Berton (qui d'ailleurs est un musicien habile) a eu la curiosité et la patience infructueuse de donner aux paroles d'une annonce : et dans ce sens, chacun peut faire de la musique sur la prose, en mettant la parole en contradiction avec le chant, et en agissant de bonne foi contre son propre sentiment, et contre le saint vouloir de Minerve et d'Apollon. Il est aussi impossible de faire du beau chant sur de la prose, c'est-à-dire sur des paroles privées de rythme symétrique, de même qu'il est impossible de faire de la musique sur des vers qui, quoique de la même mesure, c'est-à-dire, quoique composés du même nombre de syllabes, n'ont pas identiquement le même rythme.

Mais puisqu'il nous faut revenir sur cette matière, dont je croyais avoir parlé assez dans le second volume, au chap. 2, des Drames pour la Musique, § 737 et suiv., je fais observer aux poètes et aux musiciens en prose que, soit que la mélodie dépende de l'harmonie, selon le système de Rameau, soit au contraire que l'harmonie dépende de la mélodie, selon le

des voix e et o), dans le nombre des six voyelles, dit-il, on en trouve trois, et même quatre, a, é, ê, o, c'est-à-dire deux tiers, qui sont avantageuses pour le chant. M. Choron ajoute l'é fermé; car cet é italien est, dit-il,

---

de la gêne, quelque chose de forcé, ou quelque chose qui y manque. Par quelle fatalité veut-on faire languir les beaux-arts dans les inconvéniens de la prose, quand on sait qu'on peut faire mieux par l'emploi des vers? Ne voit-on pas que dès qu'on m'accorde qu'on peut faire mieux avec les vers, on affiche l'inconséquence de ceux qui, dans un art si délicat, lequel, suivant La Bruyère, ne souffre pas la médiocrité, veulent protéger la prose qui oppose un obstacle insurmontable à la perfection du chant? Quel est, dans le monde entier, le savant amateur des progrès des arts et de l'honneur de sa patrie qui conseille aux artistes de s'arrêter au bon, lorsqu'il est persuadé qu'ils peuvent faire mieux? Quel est l'homme qui peut se faire un plaisir barbare de décrier l'art qui fournit les moyens d'obtenir ce mieux? Enfin, quelle tête la plus plongée dans l'erreur peut continuer à soutenir le système de la prose; pendant que (comme nous venons de le voir, et comme tous les savans l'attestent) les musiciens, par le seul sentiment du rythme, en voyant cette prose essentiellement opposée à leur chant, s'efforcent de combiner les paroles de la prose de manière qu'elles forment des vers?

Voilà à peu près les moyens que mes faibles talens ont pu produire pour défendre l'honneur des beaux-arts. Mais si mes lecteurs, n'ayant aucune confiance ni dans mes réflexions, ni dans les discours de mes adversaires, veulent chercher dans le sentiment et dans l'autorité des savans et des hommes de l'art, des raisons plus péremptoires, je les invite à consulter tous les savans et tous les musiciens italiens, tout ce que les anciens nous ont transmis à ce sujet, et tout ce que, sous ce rapport, ont recommandé, parmi les Français, le marquis de Châtelux, le savant Frammery, et surtout le célèbre chevalier Grétry, qui tous sont d'accord que non-seulement il est impossible de faire de la bonne musique sur la prose, mais qu'il est impossible d'en faire sur des vers sans rythme régulier et sans symétrie. « Que j'aimerais à voir, dit ce dernier, la langue française assujétie à » cette rigueur de prosodie !... Quel contentement pour un musicien » auquel les phrases du chant ne manquent pas, de confondre la mu- » sique dans le rythme des vers, et rendre par eux ses chants immor- » tels... De cette manière, la musique a un rythme certain; c'est avoir » déjà la structure de sa phrase musicale; et ce rythme, donné par les » bonnes syllabes, conduit à la mélodie convenable... Le poète qui fera » un opéra en vers rythmiques, pour la partie qui comporte la musique » mesurée seulement, fera faire un grand pas à la musique... L'har-

moins fermé, que dans la langue française, et par conséquent plus euphonique. Or deux tiers (c'est à peu près le raisonnement de M. Choron) sont bien plus grands qu'un quart. Donc la langue italienne vante sur la française un plus grand nombre de voix avantageuses pour le chant et favorables à la musique. Donc la langue italienne fournit au chant des syllabes plus sonores, et lui est réellement plus favorable que la française.

§ 1136. Lorsque j'entends dire que la langue française est très-bonne comme langue parlée, mais très-mauvaise comme langue chantée, je me rappelle le dicton d'un certain savant, qui prétendait que la langue allemande est bonne comme langue chantée, mais très-mauvaise comme langue parlée (§ 1090). Et je déclare que je ne saurai jamais me rendre aux raisons de ceux qui veulent prouver qu'une langue très-propre au chant naturel de la prose, peut être contraire au chant artificiel de la musique (§ 1105).

D'abord M. Choron se trompe, lorsqu'il dit que la langue italienne possède exclusivement, dans l'e fermé, une voix très-favorable à la musique, par la raison que son é fermé est moins serré que celui des Français. Il attache une grande

» monie et la mélodie sans mouvemens peuvent se comparer à la matière brute qui attend l'impulsion divine pour remplir ses destinations : c'est le chaos qui, pour se débrouiller, attend l'ordre de l'éternel Géomètre. » (Grétry, Mémoires ou Essai sur la Musique, ch. 7, du Rhyth., tom. 3.)

Je dis encore plus : je les invite à consulter les paroles de M. Choron même, qui dit que « cette matière n'a pas, à beaucoup près, relativement à l'art musical, toute l'importance qu'elle paraît avoir au premier coup d'œil. » Si elle n'a pas toute l'importance, elle doit avoir, par ces mots, quelque petite importance, au moins. Suivant cette idée, qui d'ailleurs n'est pas celle d'un oracle, M. Choron déclare que cette matière doit intéresser tous les amateurs des beaux-arts, parce que les moindres objets qui contribuent à la perfection des arts sont d'une grande importance aux yeux des vrais littérateurs.

importance à cette nuance légère de l'*e*; et il ne veut pas s'apercevoir que l'*é* fermé et l'*e* ouvert des Français ont des nuances et une gradation admirables, jusqu'au point que, dans certaines syllabes on distingue à peine si l'*é* fermé est ouvert, ou si l'*e* ouvert est fermé. C'est le sentiment de tous les grammairiens français : et en cela l'avantage des Français sur les Italiens est manifeste.

D'ailleurs, en accordant même que l'*é* serré des Français se prononce toujours d'une manière bien plus serrée que celui des Italiens, il restera encore à prouver que de tels *é* ont un son désagréable, et qu'ils ne sont pas favorables au chant. Ce sera une question nouvelle que ni Is. Vossius, de *Poematum cantu*, ni *Eximeno* n'ont jamais faite (1), que J.-J. Rousseau n'a jamais entamée, et que ses partisans n'ont pas encore soupçonnée. J'ose prouver ici un paradoxe; c'est que M. Choron ne l'a pas soupçonné lui-même. En voici la raison : M. Choron ne s'est pas plaint de la voyelle *a* française; il l'a crue favorable à la musique. Or, il est généralement reconnu que les Français prononcent l'*a* ouvert d'une manière plus serrée que l'*a* italien. Puisque donc il a cru que cet *a* serré français était avantageux pour la musique, il a dû croire que l'*é* serré lui était avantageux aussi... Mais pourquoi nous arrêter sur la faible ressource de ce que l'on croit ? Allons au fait; et c'est par le fait que nous verrons que les *é* fermés des mots *bonté*, *vérité* sont susceptibles du chant le plus parfait, de même que le sont les mots italiens *perché*, *mercé*, *affé*, etc. (Voy. § 887 et la note.)

---

(1) Vossius, qui s'est occupé à mesurer la nature des voix et des articulations (Voy. § 609, tom. 1), Don Aut. *Eximeno* qui en a fait le même examen (voyez § 794), en parlant des voyelles, et en préférant aux autres les trois voix *a*, *e*, *o*, ne font pas mention de leur modification en ouvertes et fermées, en plus ou moins ouvertes, plus ou moins fermées.

Revenons au problème mathématique des deux tiers et du quart, où, par la position de la chose, il nous faudra voir que deux est égal à un. Il est nécessaire d'interpréter ici la volonté de M. Choron, lorsqu'il dit que les voyelles italiennes *a, é, ê, o* sont favorables à la musique. Par ses paroles *avantageuses pour le chant*, voudrait-il faire des exclusions, et entendre par là que les autres voyelles italiennes lui sont défavorables? Il se trompe, s'il tient pour l'affirmative. Toutes les voyelles italiennes sont très-bonnes pour le chant, sans en exclure la voyelle *u*, qui, selon Vossius, *ultimum dignitatis gradum tenet*; et qui, comme dit *Eximeno*, *se cantando, si vocalizzasse metterebbe senza dubbio timore ai fanciulli*. (Voy. § 794.) *U scandum et impurum efficit sonum, quàm naribus potiùs quàm ore proferatur*. (Vossius cité.)

Personne n'a dit et ne pourra jamais dire que l'air suivant de l'abbé Métastase, qui savait la musique, et qui a composé cet air pour la musique, n'est pas favorable au chant, quoique la plus grande partie des syllabes accentuées soient formées de la voyelle *u* :

Tu di saper procura  
Dove il mio ben si aggira;  
Se più di me si cura,  
Se parlà più di me.

Et, puisqu'il faut multiplier les faits pour donner la conviction d'une vérité intéressante, je citerai aussi la langue sicilienne, qui est très-douce et très-favorable au chant, et qui pourtant semble n'être composée que d'*u* et d'*i*. Ce qui en toscan est un *o*, en sicilien est un *u*; *sono*, *sugnu*, *glorioso*, *gluriusu*. Ce qui en toscan est un *e*, en sicilien est un *i*; *pece*, *pici*, *fece*, *fici*. (Voy. la note au § 262, pag. 268, tom. 1.), comme dans la chanson suivante :



Cissau lu tempu, lu focu, su estintu :

Nun t'amu, e si nun m'ami su contentu :

Viva filici ch'un staju cchitù 'mpintu

A ssa riti d'ingannu, e tradimentu.

Ssu cori è un intri au Jabirintu

Ch'avi la crudiltà pjr alimentu.

Nsumma mi pari un diavulu pintu

Criau apposta pri darrai turmentu.

Mais parmi ces voix, il y a réellement une gradation; de sorte que, quoique toutes soient bonnes pour le chant, il n'y a que l'*a*, l'*o* et l'*e* qui soient les plus capables pour ce qui, en italien, s'appelle *vezzo*, *trillo*, *vocalizzazione* : encore dans ces trois il se trouve le plus et le moins de capacité. (Voy. §§ 610, 611, tom. 1, et § 794.). L'*o* ouvert même, dont le son est si magnifique, a un son obscur et guttural. *O Ω, ex geminato o compositum creditur, est veluti medium inter o et a : habet sonum obscuriorum, et propemodum in ipsis faucibus sepultum.* (Le même I. Vossius.)

A quoi servent donc tous ces calculs de deux tiers et du quart qui, à mon avis, ne sont que captieux? A quoi bon se plaire à donner une tournure odieuse aux observations qu'on fait sur les voyelles françaises? Ces tournures et ces calculs sont si évidemment faux, qu'il est incontestablement vrai que (comme je l'ai dit au § 887) *les voyelles de la langue française, a, e, i, o, ou, sont parfaitement les mêmes que a, e, i, o, u de la langue italienne.* Dans la gradation naturelle et nécessaire de ces cinq voyelles, les trois voix *a, e, o*, les plus favorables au chant, sont communes aux deux langues, et exactement semblables; et dans cette parfaite ressemblance, la spéculation du tiers et du quart ne peut pas avoir lieu.

Les cinq voyelles mentionnées étant bonnes pour la musique, pourquoi les voyelles fondamentales *u* et *eu* des

Français ne le seraient-elles pas aussi ? Ces deux voix que la langue française a de plus, forment une gradation relativement, à leur valeur, en commençant par *a*, et en allant expirer par *e* muet, *a*, *é*, *o*, *i*, *u*, *ou*, *eu*, *e*. Cette gradation étant dans l'ordre de la nature des sons, doit être dans l'ordre de la nature du chant : tous les sons ne doivent pas être égaux : la variété est essentielle dans les langues qu'on parle et dans celles qu'on chante. C'est par cette variété, que dans les beaux-arts se forme un contraste qui, par cette opposition artificielle et en même temps naturelle, vivifie l'attention et la sensibilité, et ouvre la source du plaisir. La nature même nous en indique l'artifice dans ses lois éternelles de l'univers, qu'Empédocle, philosophe et poète sicilien, expliquait par les deux principes de l'amour et de la discorde. Pour augmenter autant que possible cette qualité estimable, les Français ont ajouté à leur langue quatre voix appelées nasales, qui, combinées avec les autres graduées dans leur valeur, ne sont pas contraires au chant, comme nous venons de le voir dans tout le cours de ce chapitre. Ces voyelles nasales se font distinguer par un son ouvert, si plein et si profond, qu'il reflue aux organes du nez, d'où elles font sentir ces nuances de nasalité qui leur donne, soit proprement, soit improprement, le nom de nasales : elles doivent donc être favorables à la musique, puisque les sons ouverts de toutes les voyelles en général sont censés y être favorables par leur sonorité naturelle (§. 610).

C'est justement cette admirable variété marquée sur l'échelle de plusieurs degrés et de nuances plus admirables encore, qui fait, selon M. Choron, tout le malheur de la langue française. Cette multiplicité de voix fait, dit-il, que celle-ci n'a qu'un quart des sons les plus avantageux

pour le chant, au lieu que la langue italienne en a deux tiers. Cependant nous voyons que ce quart et ces deux tiers sont identiquement la même quantité pour les deux langues. — Oui, répond M. Choron (et c'est tout le mystère du tiers et du quart) : mais la même quantité qui suffit pour l'une n'est pas suffisante pour l'autre. Les trois voyelles les plus avantageuses au chant vont être délayées et presque étouffées parmi le nombre excédant des autres voyelles ingrates.

Je réponds, 1° que la proposition de M. Choron peut être contraire à l'observation et au raisonnement; 2° qu'on peut avoir droit de se méfier d'un jugement général porté sur une matière qu'on n'a pas analysée encore. Quelle confiance pourrait-on attacher à cette classe de philosophes qui, tout en admirant la beauté et le chant de la langue française dans la prose, décident, d'un trait de plume, qu'elle est peu favorable à la musique, par la seule raison qu'il y a peu ou point de bonne musique en France?

Il me paraît, et je ne me trompe pas peut-être, que les petites subtilités contre l'euphonie de la langue française sont les derniers efforts d'un préjugé qui depuis trop longtemps tyrannise les esprits, mais qui est prêt à exhaler ses derniers soupirs. Et je commence à me réjouir d'avoir fait naître cette fermentation d'opinions qui conduira tôt ou tard à la découverte de plusieurs autres vérités intéressantes. Je vois avec plaisir qu'on travaille à approfondir la nature des sons euphoniques. N'importe qu'on se trompe plus ou moins sur l'idée de ces sons : à force de se tromper, d'examiner et de rectifier quelques idées, il en résultera à coup sûr des avantages sensibles pour les beaux-arts.

Jusqu'à présent, Cicéron avait dit, *quæ sunt res quæ*

*permulcent aures, sonus et numerus* (§ 608, tom. 1). Le nombre dépend des accens; et j'espère que, sous ce rapport, l'ignorance, ou plutôt la stupidité, n'osera plus attaquer la langue française, qui peut offrir des avantages sur l'italienne. (Voy. l'article suivant.) Quant aux sons, ils dépendent des différentes combinaisons des voix et des articulations : quels qu'ils soient par eux-mêmes, ils seront toujours doux, quoique plus ou moins sonores. Je crois que l'a, qui est le plus sonore, est moins doux que l'e muet et l'i : l'i, dit *Eximeno*, à un non so che di delicato e di acuto. A, dit *Vossius*, *suavitate ferè destituitur; sed magnificentia aures propemodùm percellit : eadem tamen, si nimium producatùr ejus sonus, vocem edit rusticam*. Qu'on en dise de même de l'o : car ce même auteur, en parlant de cette voyelle, dit : *Sonum habet vastum; . . . quàm et obscurum et sæpè rusticum quid sonet; præsertim si duplicetur, et longiùs protrahatur : et quant à l'o ouvert, il dit : est veluti médium inter o et a : habet sonum obscuriorem, et propemodùm in ipsis faucibus sepultum*.

Jusqu'à présent on a fait dériver la partie euphonique des combinaisons dont je viens de parler : *Le consonanti*, dit encore *Eximeno*, *servono a modificare le vocali, e renderle più o mene soavi . . . Dall' unione delle lettere risulta la maggiore o minore soavità delle parole che divengono più soavi e flessibili quanto sono più le vocali che le compongono* (§ 794). On a donc parlé jusqu'ici de toutes les voyelles en général, sans considérer si elles sont les plus favorables à ce qui s'appelle *vocalizzazione* ; si elles sont ouvertes ou serrées, quoique les voyelles ouvertes soient plus sonores que les serrées (§ 610.) Mais M. Choron veut pousser plus loin ses recherches ; il prétend faire dériver

l'euphonie des sons, uniquement du petit nombre des trois voyelles ouvertes *a, e, o*.

Répondons plus directement aux observations de ce Savant. Nous avons démontré dans ce chapitre, que les voyelles qui sont exclusivement propres à la langue française, loin d'être ingrates, servent admirablement à la variété du chant, et en relèvent la beauté par leur clair-obscur, par leur *piano-forte*. Les sons aigres modèrent les sons doux, et sont modérés par ces derniers. — Imaginons maintenant que les trois voyelles *a, o, e*, qui sont avantageuses au chant, soient délayées dans le corps des airs français, la musique en serait-elle pour cela moins agréable ? je veux l'ignorer : mais je sais qu'on n'y fait aucune attention en Italie, où le seul hasard combine les voyelles dans les airs ; et souvent les airs sont composés d'*u* qui reçoivent le frappé de la *battuta* : je sais qu'en Sicile le chant s'exerce bien souvent sur les voyelles *i*, et *u* dont cette langue abonde. Souvent, sur sept voyelles, le seul *a* (c'est-à-dire la septième partie, qui est bien plus petite que le quart des Français) se trouve délayé dans un air entier ; et cependant on y chante bien, et personne ne s'en plaint. En effet, que la succession de ces voix les plus avantageuses soit, dans le corps d'un air français, un peu plus rare que dans une langue moins riche en voyelles, cela ne peut pas nuire au chant ; cela même peut établir une distribution plus convenable pour surprendre agréablement l'oreille ; et nous voyons que dans les airs qui abondent en ces voyelles les plus favorables, le compositeur habile ne les fait pas valoir toutes indistinctement pour son art ; il les confond souvent avec les autres, et, entre plusieurs, il n'en choisit qu'une ou deux pour relever son chant.

Imaginons cependant, au gré de M. Choron, que réellement ces trois voyelles, fondues dans le grand nombre d'autres voyelles françaises, ne sont pas suffisantes pour tous les bons effets du chant : qu'il me dise à présent qui est-ce qui empêche que dans les airs elles soient plus serrées ? Le poète ne pourrait-il pas donner au musicien des airs dont les trois voyelles seraient moins rares et plus favorablement distribuées ? M. Choron me répondra sans doute, et il doit me répondre, que cela est possible, mais trop difficile. Mais depuis quand a-t-on pu ignorer que les vers lyriques, qui ont alarmé l'esprit du charmant Racine, sont extrêmement difficiles ? qui ignore que le nombre des génies appelés à ces sortes de compositions a été fort rare en Italie, et il est fort rare en France, où on a méprisé ou méconnu les vrais principes de la versification ?

§ 1136 bis. La force du raisonnement ayant réduit à ces termes une matière si intéressante, qu'on avait enveloppée de chimères, c'est à présent le moment de décider, avec connaissance de cause, si c'est la langue française qui manque envers le poète, ou si c'est le poète qui manque envers la langue. En se présentant telle qu'elle est à la capacité du poète, elle ouvre son sein, et lui offre toutes les ressources dont la langue italienne peut se glorifier ; et je lui demande grâce pour elle si, étant plus riche en voyelles que l'italienne, elle l'oblige au travail pénible de les faire valoir, et de les combiner de manière qu'elles puissent être favorables au chant : je lui rappelle qu'il peut réserver dans ses compositions le nombre des voyelles les plus favorables au chant, comme, en Italie, l'abbé Métastase a pu resserrer dans le petit nombre de trois à quatre mille, le nombre excédant de trente-huit mille mots

dont est rempli le Dictionnaire de la *Crusca* : et pour lui prouver que tout est possible pour ceux qui ont du génie et du courage, je lui en rappelle (s'il m'est permis de le faire) la conduite de ce savant Romain, que j'ai l'honneur de connaître, qui ne pouvant, par un défaut organique, prononcer l'*r*, a composé et déclamé un panégyrique dans lequel il avait exclu tous les mots où se trouvait cette consonne.

Au reste, la musique proprement dite ne consiste que dans les élévations et les abaissemens de la voix, suivant certaines règles déterminées par l'oreille ; et ces règles n'ont aucun rapport à la qualité des sons, mais au jeu des accens qui font le rythme. En effet, le rythme ne consiste pas dans la nature de la voix, c'est la *battuta* qui le détermine ; et cette *battuta* rythmique dépend uniquement des accens exprimés par les sons, et, j'ose le dire, exprimés quelquefois sans aucun son : on sait que la danse et les gestes sont une musique ; et cependant la danse et les gestes n'ont pas de voix.

Mais le chant suppose la voix, la langue. Si l'on demande quelle est la langue la plus propre à la musique, les vrais connaisseurs répondront : *celle qui, avec ses longues et ses brèves, répond à rigor di battuta aux longues et brèves de la musique*. La langue et les vers de la langue ne sont que des interprètes exacts de la musique, comme la musique est l'interprète de la langue et des vers, l'écho sonore des vers. La langue est la plus propre à la musique lorsque, par ses accens qui font le rythme, elle se prête à un chant qui peut, par la flexibilité de ces mêmes accens, être un interprète et un écho fidèle de la parole, ensorte qu'il puisse exercer son génie avec la même facilité avec laquelle les hommes parlent pour communiquer leurs idées et leurs passions. Ces idées qui résultent

de tout ce que les anciens et modernes musiciens philosophes ont enseigné sur la doctrine du chant, confirment la maxime que dans la musique l'accent est tout, que le reste est presque rien, ou, s'il compte pour quelque chose, ce ne sera qu'un embellissement de l'accent qui en constitue l'essence.

---

## ARTICLE V.

### DES MOTS FRANÇAIS TERMINÉS PAR L'ACCENT TONIQUE.

§ 1137. Nous avons vu que la langue française a pour chaque mot un accent tonique, aussi bien marqué, et peut-être mieux qu'en italien, pour donner un rythme à la musique.

Partout nous avons démontré que cet accent est l'unique et la véritable source de toute harmonie, soit dans la prose, soit dans la versification, soit dans la musique, et même dans la danse.

Par la différente position de cet accent sur chaque mot, nous avons établi trois classes de paroles, et, par là, trois classes de vers, et, par les vers, trois genres de musique (§ 1112).

Et puisque nous avons observé que le fonds de la langue française est celui des mots *tronchi* ou masculins (§ 34, t. 1), il nous a été facile de faire connaître quel est le genre de musique qui convient le mieux à la nature de cette langue, à laquelle il faut que le chant se conforme.

C'est de ces mots *tronchi* ou masculins, c'est-à-dire de ces mots qui reçoivent l'accent tonique sur leur der-



nière syllabé, que nous allons nous occuper dans le présent article.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1138. Faudrait-il redire ici encore une fois tous les avantages que la langue française tire de ces mots, soit qu'on les récite en prose et en vers, soit qu'on les chante ? Pour ne point fatiguer mes lecteurs d'une ennuyeuse répétition, je les invite seulement à vouloir bien se rappeler tout ce que nous avons dit au § 448, t. 1, dans un appendice où, par les pieds iambes et anapestes qui résultent absolument de la nature des mots *tronchés*, on a démontré jusqu'à l'évidence, que cette langue est, entre toutes les langues du monde, la plus propre aux genres de versification et de musique les plus en usage chez les anciens, et les plus naturels et par conséquent les plus agréés chez tous les peuples (1).

Nous avons déjà vu, et chacun peut en être convaincu par soi-même, que ces sortes de mots, toujours munis d'un accent de *rinforzo* (§§ 12, 14, 34), donnent à la langue beaucoup de vivacité et d'énergie par cette vibration na-

(1) Voici comment raisonne le P. Sacchi dans son excellent ouvrage *Della Divisione del Tempo nella musica, nel ballo, e nella poesia*, ch. 4, § 44, où il parle des vers tronchi composés de pieds iambes :

*« I versi dattilici assai meno si veggono usati che i trocaici e giambici : ciò fu, a mio giudizio, dalla natura della battuta. La battuta tripla è molto sensibile all' orecchio, e però in certo modo è saltellante.... »*

*« De' versi che appartengono alla battuta tripla ebbero più onore gli anapestici che i dattili. »*

*« Nella battuta dupla furono in maggior uso e pregio i giambici che i trocaici.... »*

*« I giambici e gli anapestici finiscono in battere : i trocaici, e i dattilici in levare. Ma il perfetto finimento della musica sempre si fa in battere ; giacchè se la cantilena finisce in levare, lascia gli ascoltanti in sospensione. Ecco perchè furono pregiati ed usati que' versi che ragion voleva che lo fossero. »*

naturelle et propre des corps sonores, lorsqu'ils sont frappés (1). [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1139. Qu'on ne dise pas que ces mêmes avantages, qu'il est impossible de contester à la langue française, sont communs avec l'italienne qui possède un grand nombre de mots *tronchi*. Nous avons observé que le fond de la langue italienne est en mots *piani* (§ 9), qu'elle n'a que peu de mots *tronchi*, et que vouloir en multiplier artificiellement le nombre, ce serait agir contre sa propre nature, et se rapprocher trop de la française.

Or, je vais prouver qu'une langue à mots *piani* doit avoir, et a en effet mauvaise grâce si, dans la versification et dans la musique, elle s'avise d'imiter le genre iambe et l'anapeste.

Pour bien comprendre mes raisons, il faut rappeler ici tout ce qui a été exposé dans la première et la seconde partie de cet Ouvrage, qui traite de la théorie générale de la versification : on y connaîtra par là avec évidence quel est le jeu des accens et celui des mots iambes et anapestes dans la versification.

(1) Je veux rapporter ici ce que, me trouvant à Florence, un savant de ce pays m'a fait observer sur la formation de la langue italienne. L'amour pour la musique, m'a-t-il dit, fut un des motifs qui déterminèrent les Italiens à abandonner leur langue mère pour en former une nouvelle. Ces terminaisons latines presque toujours par une consonne et souvent par deux, étaient incommodes pour le chant ; voilà pourquoi ils firent terminer leurs nouveaux mots par une des cinq voyelles.

D'après ce même principe, on peut dire que ce fut le goût pour la musique et pour la poésie, qui déterminèrent les Provençaux à abolir dans leur langue naissante non-seulement les désinences latines, mais aussi les dernières syllabes inutiles et parasites qui se traînaient après l'accent de chaque mot latin. En retranchant ces dernières syllabes, ils purent obtenir en général dans les mots *tronchi*, les pieds iambes et anapestes qui, dans tous les tems, ont été favorables au chant dans les vers parlés et dans les vers chantés.

1140. Prenons pour exemple, dans la poésie italienne et dans la française, des vers iambes dont la nature des pieds est de terminer par le frappé:

E come quei che con lena affannata,  
Uscito fuor del pelago a la riva,  
Volgesi all' onda perigliosa, e guata. *Dante.*

Le cortésie, le audaci imprese io canto. *Ariosto.*

Vedendo quivi comparir repente  
Le insolite arme sbigottir costoro.  
Pur lusingato da speranza ardita. *Tasso.*

Des Dieux jumeaux ayant chanté la gloire.  
De se venger de la Pucelle altièr. *Vol.*

Ses vrais trésors étaient deux cœurs fidèles.

Il voit enfin naitre un sillon léger.

Commet aux flots l'amour et sa fortune. *Gentil-Bern.*

Quand il se part de ses joyeux amis. *Thibault.*

Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.

Ne sait pas même encore si nous avons un roi. *Rac. Trag. Athal.*

Comblé de tant d'honneurs, par quel secret outrage.

Le jeune Achille enfin vanté par tant d'oracles.

Hélas! de tant d'horreurs son cœur déjà troublé.

Tout est perdu, Seigneur, si vous ne nous sauvez. *Ibid.*

En vain sur les autels ma main brûlait l'encens.

Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc ...

De quoi pour vous sauver n'étais-je point capable?

Quel est l'étrange accueil qu'on fait à votre père?

J'ai su tromper les yeux par qui j'étais gardé.

Quel coup de foudre, ô Ciel! et quel funeste avis.

O Ciel! Œnone est morte, et Phèdre veut mourir.

Et j'ose dire encor, Seigneur, le moins coupable.

Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils. *Rac. Trag. Phéd.*

(Voyez quelques autres vers semblables au § 315, tome 1).

Partageons ces vers iambiques en autant de pieds :

Volgè-si ah' on-dà pè-rigliò-sa è guà-tà.

Lè cör-tésie le aüda-ci imprè-sè iò cän-tò.

Dès Dieux-jümeaux-âyant-chäatz-lä gloi-re.

Sès vrait-trésors-étaient-deux cœurs-fidè-les.

Cöblè-dè tant-d'hönnèurs-pär quel-sécrit-öüträ-ge.

Hélas-dè tant-d'hörreürs-sön cöeur-déjà-tröublè.

J'ai sè-trömpèr-lès yeüx-pär qui-j'étais-gardè, etc.

C'est par ces pieds, et jamais autrement, qu'on partage le tems dans l'harmonie des vers et dans celle de la musique.

Cependant vous voyez que pour partager les vers italiens en autant de pieds iambes, il faut très-souvent morceler et faire enjamber les mots (1); au lieu que dans les vers français tout coule de source; chaque mot ou deux qui ont entre eux une liaison très-intime, font ordinairement, par eux-mêmes, les pieds; chaque mot est une *battuta musicale* depuis le commencement jusqu'à la fin. Il n'est pas question ici d'examiner si les vers italiens, si morcelés et si enjambés dans chaque pied, donnent de la dignité

---

(1) Souvent, dans les vers lyriques italiens, les mots *sdruciolati* mènent à certains inconvéniens qui s'opposent à la marche ordinaire du chant, et qui causent des contre-sens. On voit en effet dans le même air, des pieds dont le frappé tombe sur la dernière syllabe des mots, et d'autres dont le frappé a lieu sur la première de quelqu'autre mot; comme sur *cu*, du mot *cüpido*, sur *ca*, du mot *cäbala*, sur *fu*, du mot *fülmüne*. En appuyant et en isolant le son de la voix sur *cu*, sur *ca*, sur *fu*, ces trois syllabes ne disent rien à l'esprit, ou si elles disent quelque chose, ce ne sera que des calembourgs: au lieu qu'en français, lorsqu'on parvient à la syllabe accentuée ou frappée, le mot est terminé, et présente à l'esprit l'idée qu'il veut exprimer.

et de la gravité à la déclama-tion. Rappelons-nous toujours que nous parlons dans ce chapitre des vers qu'on veut destiner au chant.

Voilà d'abord, dans la française, une langue qui, avant de s'élever à la musique la plus commune et la plus naturelle, est une musique par elle-même, puisqu'elle prépare dans chacun de ses mots un mouvement harmonique qui convient au genre de musique dont il s'agit.

§ 1141. Examinons ensuite quelle est la cadence, la chute de ces vers italiens et français. Les vers italiens cités laissent après eux une queue dans la dernière syllabe; et cette queue, prolongée quelquefois en deux et même en trois syllabes, est étrangère à la nature du vers; elle est superflue (§ 168), elle est même gênante, parce que la nature du chant iambe étant celle de tomber en cadence par le frappe, et d'y mettre la force de la *battuta*, cette queue y empêche ce repos naturel, et même y affaiblit la force de l'accent (1) (§ 34, 45 et sa note, tom. 1).

---

(1) Cette vérité acquiert plus d'évidence lorsqu'elle est appliquée au fait. Prenons pour exemple une musique française dont la *battuta* est parfaitement iambique, et aussi sur des vers nécessairement iambes, telle que la chanson populaire qu'on chante dans les rues de Paris,

L'astre des nuits dans son paisible éclat, etc.

appliquons à cette musique des vers italiens *piani*; ou plutôt, donnons une syllabe de plus à la fin de chaque vers de cette chanson française; au lieu de prononcer *éclat*, prononçons *eclato*, ainsi des autres; et l'on verra que le chant dans ces cadences n'ira plus; on y verra une gêne excédante.

Cette observation sert de réponse à ceux qui disent que certains morceaux de musique italienne perdent toute leur grâce lorsqu'on l'applique à des mots français en vers bien symétriques. Cela doit arriver lorsqu'on applique le chant fait sur la langue italienne, abondante en mots *piani*, aux mots français, abondans en mots *tronchi*, et *vice versa*: le

Il n'en est pas ainsi des vers iambes français : chaque pied s'y termine par son frappé ; et la cadence qui d'ordinaire est plus marquée qu'ailleurs, reçoit son coup et là elle finit, en donnant tout l'éclat au son frappé.

Ce mouvement dans les cadences est si naturel, que l'oreille, en l'exigeant impérieusement, oblige les poètes

goût et la marche du chant varie suivant la nature des mots sur lesquels il a été formé.

C'est à tout ce que je viens de dire qu'il faut appliquer les vers suivants de Voltaire (tom. 3, pag. 291, Londres, 1751) :

La nature féconde, ingénieuse et sage,  
 Par ses dons partagés ornant cet Univers,  
 Parle à tous les humains, mais sur des tons divers.  
 Ainsi que son esprit, tout peuple a son langage,  
 Ses sons et ses accents à sa voix ajustés,  
 Des mains de la nature exactement notés :  
 L'oreille heureuse et fine en sent la différence ;  
 Sur le ton des Français il faut chanter en France :  
 Aux lois de notre goût Lully sut se ranger ;  
 Il embellit notre art au lieu de le changer.

L'art du musicien (je répète encore ce qu'à ce propos j'ai dit au § 1112), l'art du musicien, dis-je, consiste à savoir connaître la nature de la langue sur laquelle il compose, et de savoir y conformer son chant. Le fameux Baptiste Lully connaissait bien la nature de la langue française; et c'est » par ses soins que, sans prétendre extirper la musique française et mettre » l'italienne à sa place, et en s'attachant uniquement à la cultiver, à la » polir et à l'orner d'un nombre infini de grâces et de modulations, cette » musique française est devenue parfaite en son genre. » C'est un passage du *Spectateur anglais* que je viens de transcrire, pour faire voir que les étrangers savent apprécier mieux que les Français mêmes, les beaux-arts de la France. La frivolité ne pourra jamais disputer un rang distingué à ce célèbre compositeur qui fit les délices d'un siècle qui, de l'aveu de tout le monde, a été le siècle de la perfection en tout genre. Quelle force, quelle sagesse, en effet, dans ses expressions musicales ! Sa mélodie est en général douce, affectueuse et touchante lorsque la tendresse l'inspire. Génie sublime, prêt à prendre toutes sortes de formes, prêt à toute sorte d'intérêts, il était agréable dans les sujets joyeux, énergique dans les pensées terribles, agité et en désordre dans les transports de la colère et dans la fureur du désespoir. Sa musique, analogue à la langue, triomphera toujours du caprice qui veut la proscrire auprès de tous ceux qui aiment le naturel et la vérité.

italiens à donner un vers *tronco* à la fin de chaque petite strophe de leurs airs ; comme on peut le voir dans ceux de l'abbé *Metastasio*, d'*Apostol Zeno*, et d'autres auteurs qui ont composé des drames pour la musique.

§ 1142. Cela posé, imaginons maintenant que les Italiens, convaincus des inconvéniens mentionnés, veuillent se décider à donner à chacun de leurs vers iambes une cadence *tronca* ; je dis que de semblables vers italiens seront toujours sans grâce et ennuyeux, soit en les récitant, soit en les chantant. Il n'y aurait rien de plus fatigant pour l'oreille que (de lire la *Gerusalemme liberata* du Tasse ; l'*Orlando* de l'Arioste, les chansons de Pétrarque, et les airs de l'abbé Métastase, tous en vers *tronchi* : la langue s'y opposerait par sa propre nature ; l'oreille n'y trouverait rien de régulier dans la distribution des sons. Je vais dire pourquoi :

C'est que les vers, par exemple ceux de onze syllabes, étant composés de mots *piani*, avec de simples accens de production (§ 12), et, dans leur marche, n'offrant qu'une harmonie égale, paisible et légère, vont effrayer l'oreille par un coup inattendu et hors de proportion, qui va tomber sur leur dernière syllabe avec un accent de renfort.

Ces inconvéniens ne peuvent avoir lieu dans les vers iambes français.

Loin donc d'apercevoir dans les mots masculins français aucun obstacle à la bonne versification et à la bonne musique, nous n'y découvrons partout que des avantages très-sensibles qui, à certains égards, élèvent cette langue au-dessus de l'italienne.

§ 1142 bis. Pour décider en ami de la vérité si la langue à mots *tronchi* est préférable à la langue à mots *piani*, ou *vice versa*, il ne faut consulter que les faits

et

et les avantages qui résultent des effets qu'elles produisent : les préjugés et les habitudes pourraient donner des préventions contraires à la vérité. La première raison qui décide en faveur de la langue à mots *tronchi*, est prise de la nature même qui se manifeste dans le goût de toutes les nations qui, comme je l'ai fait voir, semblent abhorrer les syllabes qui se traînent après l'accent.

Quant à la langue qu'on veut associer à la musique, nous voyons par le fait que le chant exige en général les mots *tronchi* dans ses principales cadences (§ 1114). Or, si les mots *tronchi* sont avantageux et même nécessaires dans les principales cadences, pourquoi ne le seraient-ils pas aussi dans les cadences les moins principales ? Tout le monde est d'accord que chaque pied des vers n'est qu'une espèce de petite césure, une petite cadence. Il est donc avantageux qu'il soit *tronco*. Mais ordinairement chaque pied dans les vers lyriques n'est qu'un mot. Donc il est avantageux, ou au moins utile que chaque mot soit *tronco*.

Cependant la langue italienne est composée de mots presque tous *piani*, et la langue française est composée de mots presque tous *tronchi* ou masculins. Donc la langue italienne est, par cet article particulier, moins musicale que la française.

Il est bon, pour le chant, que les vers, dans leurs cadences, soient *tronchi*. Donc la langue française, qui abonde en mots *tronchi*, abonde en paroles très-bonnes pour les cadences musicales.

L'essence de la musique consiste dans les cadences (1).

---

(1) « La cadence est une qualité de la bonne musique qui donne à ceux qui l'écoutent, ou qui l'exécutent, un sentiment vif de la mesure. On marque et l'on sent tomber à propos la cadence sans qu'on y pense, et comme par pur instinct.

» Une musique bien cadencée est celle où la cadence est sensible, où



Chaque *battuta*, dans la musique, n'est naturellement qu'une petite cadence terminée par une note frappée (1). Mais les paroles françaises sont terminées par une note frappée. Donc les paroles françaises imitent naturellement les cadences musicales.

On m'opposera peut-être que les vers italiens offrent aussi des rythmes iambes et anapestes, et des mots de la même nature. Oui, sans doute : mais très-souvent ce rythme n'est pas pur et net, tel qu'il se trouve naturellement dans les vers français où chaque mot fait une cadence. Vous voyez en effet qu'en italien on est obligé de séparer les syllabes et morceler les mots pour obtenir le rythme ; il faut y décomposer les mots pour composer le chant ; au lieu qu'en français, les mots restent en entier, en obéissant à la musique.

On a cherché jusqu'à présent une langue qui soit musicale par elle-même. La langue des Grecs et celle des Latins en ont offert des modèles : on a voulu prétendre que la langue italienne était musicale par la douceur de ses voix ; et en perdant de vue le vrai sens du mot *musical*, on l'a cherché dans les sons, pendant qu'on devait le trouver dans l'accent. Dans ce sens, qui est le véritable, on peut soutenir que la langue française est la seule musicale, parce qu'elle est la seule, parmi toutes les langues, qui se prête admirablement au rythme de la musique.

Je vais dire une chose qui fait l'humiliation de la philosophie de J.-J. Rousseau : c'est que si la langue italienne jouissait des mêmes propriétés que la langue fran-

---

» le rythme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. » (J.-J. Rousseau, dans son Dictionnaire de musique.)

(1) « Toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences. » (J.-J. Rousseau, Diction. cité.)

çaise, et si la française possédait les propriétés de la langue italienne, il est très-probable qu'en demandant la raison pourquoi l'italienne se prête bien à la musique, on répondrait que cela dépend des mots *tronchi* et de la délicatesse des *e* muets; et que la française ne s'y prête pas à cause de ses mots *piani*.

Je prévois bien que ces observations, qui choquent ouvertement les prétentions de quelques savans, paraîtront outrées et même fallacieuses. Il est possible qu'elles le soient : mais si l'amour de la vérité doit nous guider dans nos recherches, j'invite les savans à me faire voir, s'il est possible, l'abus de mes raisonnemens, et en quoi ils pourraient être captieux.

Un jour viendra, et il n'est pas fort éloigné de nous, qu'en France on parlera avec dérision de toutes les personnes qui se moquent peut-être des observations que je viens de faire, et des idées qu'on se fait un droit d'appeler paradoxales.

## O B J E C T I O N S.

§ 1143. *Première objection.* Dans les exemples cités sur les vers iambes, on en voit un en français (et l'on peut en voir des milliers ailleurs) qui est cadencé par un mot féminin : il a, de même que l'italien, une syllabe superflue à la fin. Or si cette syllabe superflue ne gêne point le rythme iambe français, par quelle raison voudrait-on soutenir qu'il soit gênant pour le rythme iambe italien ?

Disons plus : on prétend que les vers *tronchi* italiens sont de mauvaise grâce et ennuyeux par cet accent de renfort qui tombe sur la dernière syllabe. Est-ce que la condition des vers *tronchi* ou masculins français n'est pas la même ? Si donc ils sont agréables en français, ils doivent l'être aussi en italien.



§ 1144. *Réponse.* Cette objection, quant à la première partie, ne sert qu'à faire rappeler l'excellente constitution de la langue française, langue unique dans son genre, que la philosophie forma pour ne rien dire, ne rien prononcer qui ne soit analogue à la nature du langage, à la marche de l'esprit, au besoin de l'oreille. Répéterai-je encore ici la beauté et les avantages de l'e muet ? C'est, dans notre cas, la douceur et la faiblesse de cet e qui, dans la cadence des vers, ne gêne pas la marche naturelle des pieds iambes. Il fait là une syllabe; mais, on peut le considérer comme moins d'une syllabe (Voyez § 1122); sa douceur et sa faiblesse ne gênent en rien; répandu dans tous les mots, pour y corriger tout ce qu'il peut y avoir de vide, il y verse je ne sais quoi de moëlleux qui charme l'oreille; mais on peut le rendre insensible, ou presqu'insensible, au gré de l'homme qui le prononce.

Quant à la seconde partie de l'objection, je viens de dire que les inconvéniens de la mauvaise grâce et de l'ennui ne peuvent pas avoir lieu dans les vers français *tronchi*; ils ne peuvent pas déplaire à l'oreille par leur ton final vibré et de renfort, parce qu'elle n'est pas atteinte par un coup subit et inattendu, comme dans le vers *tronco* italien. Les mots précédens qui, par la nature de la langue, sont aussi en grande partie vifs et vibrés, l'en avertissent par leur mouvement: elle s'attend donc à recevoir le dernier coup du vers qui fait la cadence.

§ 1145. *Seconde objection.* Les mots *tronchi* de la langue française sont essentiellement contraires à la douceur des vers récités et chantés. Ce sont principalement les élisions qui rendent une langue douce et coulante. Mais les mots *tronchi* ne se terminant que par une voyelle accentuée, empêchent les élisions (§ 517), et ne pro-

duisent que des hiatus affreux. Donc la langue française, dont le fond n'est que de mots *tronchi*, est essentiellement contraire à la douceur des vers et du chant.

§ 1146. *Réponse.* Cette objection paraîtra très-convaincante aux yeux de quelqu'homme idiot. Et il est fort à craindre qu'on aille dénoncer comme sorciers quelques milliers d'auteurs français qui ont le pouvoir de charmer le monde entier par l'instrument d'une langue condamnée à n'être ni douce, ni mélodieuse.

La réponse à cette objection a été déjà donnée au chap. 2 de cette quatrième partie, art. 3, § 947 et suiv., et même à la seconde partie, à l'article de l'*Elision*, § 509 et suiv., où l'on a démontré avec évidence, que la langue française peut, au besoin, faire usage (et elle le fait en effet) d'un nombre d'élisions bien plus considérable que celles de la langue italienne.

§ 1147. *Troisième objection.* Quel que soit le nombre des élisions dans la langue française, il est certain qu'il y a une grande quantité de mots qui n'en admettent pas ; tels sont les mots *tronchi* qui sont terminés par une voyelle. Or ces sortes d'accens, toujours vibrans, qui empêchent essentiellement l'élision, rendent la langue dure et inflexible ; défaut inconciliable avec la bonne musique.

§ 1148. *Réponse.* La langue italienne a aussi beaucoup de mots *tronchi* de la même nature que ceux de la française, tels que *bontà, virtù, di, oibò, affè*, etc., et tous les verbes à la troisième personne au singulier des passés définis, et ceux des première et troisième personnes des futurs. Mais comme elle n'en a pas assez par elle-même, elle s'empresse, par des moyens artificiels, d'en augmenter le nombre (§§ 950, 953 bis).

Quoique le plus grand nombre des mots français soient *tronchés* ou masculins, il faut néanmoins en distinguer trois classes : celle qui se termine par une voyelle ; comme *vérité, vertu, tableau, sera, aime*, etc. ; celle qui finit par une consonne qui se prononce ; comme *amour, égal, examen, univers*, etc. ; et celle qui est terminée par des consonnes qu'on ne prononce pas, lorsque les mots sont isolés et sans rapports, ou placés à la fin des phrases ; mais qui sont prononcées lorsque la liaison a lieu avec les mots qui les suivent et qui commencent par des voyelles, comme dans ceux-ci, *il sentit, aimer, procès, cabinet, sentiment, nous, tous*, etc. D'après la distinction de ces trois classes de mots *tronchi*, on voit d'abord que tous ne sont pas également roides et tendus ; il y a entre eux quelque chose de plus ou de moins qui répand dans le discours une variété très-agréable.

Les mots de la première classe sont toujours vibrans et se distinguent par une vivacité qui caractérise la langue : ils n'admettent aucune élision. Ceux de la seconde sont modérés par la consonne qui suit l'accent ; et cette consonne opère la liaison dont l'effet est parfaitement le même que celui des liaisons. (Voy. § 946 jusqu'au § 952, tom. 2.) Ceux de la troisième sont adoucis aussi par la même liaison ou élision.

Si l'on examine à la rigueur le nombre des mots *tronchi* de la première espèce dans les deux langues mises en comparaison, on verra inmanquablement, qu'il est bien plus grand dans la langue italienne que dans la française : et l'objection à laquelle on répond ne sert qu'à faire relever ici un avantage de plus pour cette dernière. Les mots italiens, *verità, bontà, virtù*, n'admettent point d'élisions, de même que *vérité, bonté, vertu* : mais remarquons que ces trois mots français se prêtent à la liaison ou élision

dans leur pluriel, parce qu'ils reçoivent une *s*; ce qui n'a pas lieu en italien. [libtool.com.cn](http://libtool.com.cn)

Ajoutons que les mots *tronchi* de la première classe ne rendent un son rude que dans le seul cas où ils sont suivis de mots qui commencent par une voyelle, avec laquelle ils font un hiatus plus ou moins dur, et quelquefois nécessaire dans la poésie pour la peinture des images; mais s'ils sont suivis de mots qui commencent par une consonne, l'hiatus ne peut avoir lieu. Par cette observation, on voit diminuer le nombre de ces sons rudes; et il peut devenir nul, lorsque l'on considère que le poète peut éviter dans ses vers lyriques la rencontre de ces voyelles.

§ 1149. *Quatrième objection.* On croit voir partout dans les mots français un rythme iambe ou anapeste; mais en analysant les vers qui en résultent, l'illusion disparaît, et l'on y découvre un rythme impur. Prenons pour exemple les vers les mieux arrondis, tels que,

Celui qui mēt un frēin à la fūreūr des flōis.

Soumis avec respect à sa vōlōntē saīnte.

Arrētons un mōmēt : là pōmpē de ces lieux,

Jē le vois hien, Arsāce, est nouvēlle à tēs yeūx.

On voit dans ces vers et dans une infinité d'autres, qu'il faut bouleverser le sens et la prosodie de la langue pour arranger les pieds à rythme iambe, tel qu'il convient aux vers alexandrins (§§ 312, 313, tom. 1). Les mots *qui*, *un*, *des* du premier vers; les mots *vois*, *est*, *tes* du dernier sont longs (§§ 5 et 93); et cependant on veut les faire passer comme brefs: les mots *volonté*, *arrétons*, ont l'accent sur la dernière syllabe; et cependant on le place ici sur l'avant-dernière. Le muet est essentiellement bref; et cependant, pour obtenir un iambe, on le fait souvent passer pour long.

*Réponse.* Cette objection a le mérite fort rare d'être fondée sur quelques principes de l'art : mais elle en néglige l'application suivant les règles développées dans le premier volume de cet Ouvrage. Je dois répéter ici que quoique tous les mots, même ceux d'une syllabe, aient essentiellement un accent, ils perdent cet accent lorsqu'ils sont intimement liés avec les mots qui les suivent (§§ 5, 61 et la note).

L'autre défaut de cette objection est de confondre les vers graves et épiques qu'on ne chante pas, avec les vers qu'on veut associer à la lyre. Nous avons fait observer dans tout le premier volume (§§ 212, 258, 301, 346, 426, etc.) que les vers admettent des pieds de supplément, c'est-à-dire des pieds qui ne suivent pas rigoureusement le rythme qui les détermine, et que ces pieds changent souvent de nature dans les endroits les moins essentiels et les moins observés; ce qui donne de la gravité et de la variété à l'élocution poétique : les vers qui coulent dans un ordre parfait de rythme uniforme, seront fades par trop de douceur. Cette variété de rythme est exactement observée par tous les poètes italiens et français dans tous les poèmes qui ne sont pas destinés au chant, comme dans les vers qu'on a cités. Ainsi les mots *volonté, arrêtons*, ne souffrent aucune altération de prosodie lorsqu'on les prononce. Il n'en est pas ainsi, en général, de la versification lyrique; car les accens des vers étant obligés de répondre à *rigor di battuta* aux accens de la musique, il arrive fort souvent que, si le rythme n'est pas uniforme, on sera obligé de manquer à la prosodie de la langue, et faire des contre-sens souvent ridicules.

Qu'on ne dise pas que ces défauts de rythme et de prosodie se trouvent abondamment dans les vers lyriques français. Je réponds que cela a dû arriver chez une nation

où l'on n'a pas voulu distinguer les vers qu'on doit parler et déclamer simplement, des vers qu'on doit chanter et proportionner au rythme musical. Mais nous avons remarqué aux §§ 265 et suiv., 282, 304, 316, 351, 353, 374, 438 et suiv., tom. 1, et 799 jusqu'au § 833, tom. 2, que très-souvent les poètes français, par le seul sentiment de l'oreille, ont fait des vers parfaitement rythmiques : nous voyons même cette perfection de rythme dans une infinité de vers héroïques qui n'ont pas été faits pour le chant (§§ 316, 1140). D'après les nouvelles idées que les Français ont acquises du rythme nécessaire pour les vers lyriques, on verra bientôt à quel degré de perfection ils pousseront cette partie intéressante de la littérature à l'aide des avantages que leur offre la langue.

On peut m'opposer encore que cette exactitude de rythme dans les vers français est presque impossible, et que les contre-sens, par rapport à la prosodie, y sont inévitables, et qu'il faut pour en arranger le rythme, prendre les longues pour les brèves, et les brèves pour les longues : comme on le voit souvent dans les vers suivans de Racine, qui d'ailleurs ne sont pas destinés au chant :

Et tous les Dieux enfin, témoins de <i>mēs</i> tendresses.	<i>Phèdre.</i>
J'ai pris, j'ai fait couler dans <i>mēs</i> brûlantes veines.	<i>Ibid.</i>
Avant que <i>sōn</i> destin s'expliquē <i>pār</i> <i>mā</i> voix.	<i>Athal.</i>
Dément le sang des Dieux dont <i>ōn</i> le fait sortir.	<i>Iphig.</i>
Aüras-tū donc toujours des yeux pour <i>nē</i> point voir ?	<i>Athal.</i>

Je réponds que dans ces exemples, et en d'autres qui se trouvent dans les vers lyriques français que je pourrais encore citer, il se trouve réellement quelque défaut de rythme : et cela prouve que la langue française qui, comme nous venons de le démontrer, est la plus musicale de toutes les autres, n'est pas en elle-même parfaitement musicale. Voilà pourquoi il faut des règles et un certain choix



de mots dans la composition des vers lyriques : et malgré toutes ces règles et tout ce choix, on ne peut pas se garantir de certains défauts plus ou moins conséquens. Les mots cités dans les vers, tels que *mes, son, par, on, ne,* passent pour longs, quoique, par leur position, ils soient brefs. Ils sont brefs dans leur rapport avec les mots suivans : néanmoins, considérés isolément et en eux-mêmes, ils sont longs ; ils n'offrent donc pas à l'oreille un contre-sens trop rude, ils ne blessent pas trop l'esprit : au surplus, on peut dire qu'ils n'offrent pas une bonne syllabe à la musique. Et voilà pourquoi très-souvent le frappé de la *battuta* musicale tombe (suivant le langage des musiciens français) sur la *mauvaise* syllabe. Les compositeurs habiles connaissent tout cela, et se gardent bien de s'appesantir sur les *mauvaises* ; ils font tout leur possible pour les cacher dans le chant, par ces expédiens que les Italiens appellent *ripieghi dell' arte*. Nous voyons en effet que malgré ces défauts plus ou moins sensibles et presque inévitables, la musique de ces compositeurs habiles ne se trouve pas en opposition avec le sens et la prosodie de la parole ; de même qu'on n'altère pas le sens et la prosodie des vers, lorsqu'on déclame, en parlant, les vers héroïques de Racine ou du Tasse.

§ 1150. *Cinquième objection.* On peut juger de l'insuffisance des raisons et des faits qu'on a voulu faire valoir en faveur de la langue française, d'après un fait généralement reconnu, que l'on chante mieux et plus facilement sur les mots italiens que sur les mots français ; et qu'il n'y a pas aucun compositeur de musique qui ne préfère d'exercer son art sur des vers italiens, réputés partout comme les plus doux, les plus coulans et les plus propres à inspirer de beaux motifs de mélodie.

*Réponse.* Ce fait qu'on oppose, et qui a été réellement vrai jusqu'à présent, ne prouve rien contre les raisons et les faits exposés dans ce chapitre et partout ailleurs, pour combattre les préjugés et mettre en évidence les excellentes qualités qui caractérisent la langue française. Ces qualités que j'ai relevées, font moins l'éloge de la versification lyrique actuelle des Français, que celui de la possibilité d'une versification parfaitement analogue à la nature de la musique, d'où, lorsqu'on connaîtra et qu'on emploiera les ressources de la langue, résulteront tous les progrès du chant. Puisqu'on a négligé en France ce genre de versification, il est naturel qu'on doit préférer la versification des Italiens, soit pour composer, soit pour exécuter la musique vocale. On ne pourra donc décider du mérite de cette objection, si ce n'est au moment où la versification lyrique de la langue française sera formée sur la base de tous les principes développés dans cet ouvrage. On verra dans ce cas qu'il sera au moins indifférent aux Français de composer et de chanter de la musique dans l'une et l'autre langue : mais il faut avouer que les étrangers donneront la préférence à l'italienne, parce qu'il ne leur est peut-être pas facile de saisir la prononciation et de se rendre familiers tous les sons particuliers de la langue française.

§ 1150 bis. *Sixième objection.* Accordons même que la langue française n'oppose pas des obstacles insurmontables à la musique, il n'en sera pas moins vrai que la bonne musique ne régnera jamais en France. Le climat, l'oreille engourdie, le mauvais goût de cette nation du Nord banniront à jamais des opéra de Paris cette mélodie enchantée qui semble attachée au sol fortuné d'Italie.

Le chapitre suivant sera la réponse à cette sixième objection.

---

[www.libtpool.com.cn](http://www.libtpool.com.cn)

## CHAPITRE VI.

ON EXAMINE SI LE CLIMAT DE LA FRANCE, SI LE GOUT ET LE GÉNIE FRANÇAIS PEUVENT ÊTRE UN OBSTACLE A LA BONNE MUSIQUE.

§ 1151. Si, par une hypothèse possible, tous les motifs puissans qui élevèrent la Grèce au plus haut degré de culture eussent été réunis dans la France alors barbare, je ne doute pas que la France n'eût été alors la nation la plus policée du monde, le centre des sciences et des arts, et que la Grèce n'eût été barbare et sauvage : et les philosophes de nos tems auraient dit : « c'est à son climat » tempéré, juste milieu entre le froid du nord et la brûlante chaleur du midi, que la nation gauloise a dû ses progrès dans les sciences et les arts qui ont établi sa gloire. »

C'est ainsi que raisonnaient les Italiens qui, presque barbares à leur tour, admiraient dans le XII<sup>e</sup> siècle les prodiges de l'esprit des Provençaux et des Normands, leurs poésies, leur chant qui accompagne souvent les progrès de la langue. Et c'est ainsi, peut-être, qu'ils auraient dit, en parlant des peintres flamands, si l'on avait pu transporter en Flandre tous les plus beaux modèles que le hasard avait entassés dans Rome.

§ 1151 bis. Par le même principe, lorsqu'on admire en Italie les progrès sensibles de la musique, les charmes d'une belle mélodie, les chefs-d'œuvre de *Paestrina*, de *Marcello*, de *Durante*, de *Cimarosa*, de *Paisiello*, de *Guglielmi*, de *Sacchini*, de *Piccini*, de *Sarti*, de *Zingarelli*, de *Fioravanti*, de *Martin*, etc. et d'un grand nombre d'excellens *virtuosi*, aussitôt les philosophes superfi-

ciels s'écrient : « c'est à l'heureux climat du midi , moins  
 » éloigné du soleil , à la température et l'influence de  
 » l'air , à ce ciel toujours bleu et riant , qu'on doit le  
 » grand nombre des génies qui ont ennobli et perfectionné  
 » la musique : c'est le terrain qui produit les hommes  
 » avec une particulière organisation propre au chant (1). »  
 Le souffle pur de l'air et de la mer agit sur l'imagination  
 des Italiens , comme le vent sur les harpes éoliennes :  
 la voix des Italiens , dit madame de Staël , a cette mollesse  
 et cette douceur qui rappelle et le parfum des fleurs ,  
 et la pureté du ciel (2).

(1) « La musique , dit M. de Lalande ( Voyage d'un Français , tom. 6 ) ,  
 » est en quelque sorte le triomphe des Napolitains. Il paraît que le tympan  
 » de Poreille est , dans ce pays , plus fin , plus fort que dans le reste de  
 » l'Europe. Toute la nation est chantante. Chaque geste , chaque inflexion  
 » de voix des habitans , et même la manière de prosodier les syllabes en  
 » conversant , respirent l'harmonie et la musique. »

L'anglais Burnay , professeur de musique , dans son Ouvrage *de l'Etat  
 présent de la Musique* , tom. 1 , se moque de ces expressions emphatiques ,  
 en disant : « ce rapport est si loin d'être exact , qu'il met son  
 » lecteur dans l'alternative de supposer de deux choses l'une ; ou qu'il n'y  
 » a porté aucune attention , ou qu'il n'avait pas l'oreille en état d'en bien  
 » juger. » Les Bolonais et les Vénitiens , sans parler ici des Siciliens , sont  
 reconnus pour avoir une oreille bien plus fine et bien plus musicale que  
 les Napolitains en général. ( Voy. ci après , § 1157. )

(2) Voilà des expressions exagérées que la modération de la philosophie  
 n'approuvera jamais. On parle de la mollesse et de la douceur de la voix  
 des Italiens , pendant qu'un grand nombre de musiciens admirent et  
 préfèrent les excellentes voix des acteurs français des théâtres de Paris.  
 On ne saurait assez résister aux prestiges de ces préjugés. Souvent l'imagination  
 altérée de certains voyageurs qui se donnent des airs , ne fait briller ,  
 aux yeux des gens crédules , que des beautés d'illusion ; des beautés et  
 des raretés que , sans les avoir observées , on annonce comme réelles , sur  
 la parole des autres. Souvent le voyageur , qui ne devrait être qu'un histo-  
 rien fidèle , n'est qu'un poète dans ses descriptions , et sacrifie volontiers  
 la vérité à la vanité d'une expression brillante et merveilleuse. Il  
 annonce comme caractère national , ce qu'il rencontre par hasard dans un  
 caractère particulier. Une nation , pour lui , est hospitalière , s'il a trouvé

Et si, par une même hypothèse, un funeste hasard avait replongé l'Italie dans son ancienne barbarie, marquée en des siècles très-éloignés de nous, ces mêmes philosophes, aussi sots que destructeurs, auraient dit : peut-être que le terrain, les eaux, le ciel ont subi en Italie une nouvelle métamorphose, et que le soleil, moins propice, a reculé de plusieurs degrés sa course ordinaire : en un mot, ils auraient dit, avec M. Du Bos (Réflex. sur la Poésie et sur la Peint., tom. 2, sect. 12), que les mêmes climats ont pu varier et traîner avec eux les vicissitudes des arts : opinion bizarre, dont le fameux chevalier *Tiraboschi* (Dissert. préliminaire, tom. 2, pag. 6 et seq., *Storia della Letteratura italiana*) a eu grande raison de se moquer.

*A questi tempi, dit-il, noi veggiamo le cagioni fisiche sollevate da alcuni filosofi a tale onore a cui non pensaron certo di dover giunger giammai.*

§ 1152. Qu'une philosophie plus saine et plus salutaire guide nos pas dans l'acquisition des sciences et des arts. Soyons d'accord que la culture activée par une forte passion est le moyen principal qui contribue puissamment à la perfection des arts; de même que nous voyons, par ce moyen bienfaisant, prospérer à Paris les plantes exotiques arrachées au sol de la zone torride; et la rose qui, sans ce secours, conserverait son naturel et son état champêtre et grossier, s'orner d'une robe qui charme les yeux par cette corolle enrichie de pétales aux dépens des étamines (1). Le génie, si j'ose le dire, n'est

---

dans quelque maison particulière des œuvres d'hospitalité : une nation est, selon lui, traîtresse, vindicative, libertine, s'il a dû essayer par hasard des traits particuliers semblables. Le fanatisme s'efforce à voir dans certains objets ce qui, examiné de près, n'est qu'une chimère; de même qu'on voit de loin de brillantes étoiles qui, de près, ne sont que des vermisseaux.

(1) On a voulu assujétir le génie à la condition de ces mêmes plantes

d'aucun climat, ou plutôt il est de toutes les nations ; sa patrie est l'Univers : il rapproche toutes les distances. Quand même cette proposition pourrait être douteuse, admettons-en la vraisemblance très-consolante : osons soutenir un pareil système qui fait l'éloge de l'esprit humain : il est dur de nous condamner à une perpétuelle impuissance, par le seul malheur, ou plutôt par le seul hasard, d'avoir reçu le jour sous une zone froide plutôt que sous une autre ou tempérée ou brûlante.

§ 1153. Ce n'est pas dans les causes physiques qu'il faut chercher l'origine de la diversité des talens dans les différentes nations : la spéculation de certains auteurs qui les ont toujours mises en avant, a toujours été démentie par l'expérience et par l'histoire ; le lecteur qui y a cherché des faits n'y a trouvé que des paroles. On a beau citer les raisonnemens de Montesquieu (*Espr. des Lois*, liv. 14, chap. 2) pour prouver combien les hommes sont différens dans les divers climats (1). C'est envain que l'on remonte

---

exotiques qui, dans les climats étrangers, ont la force de vivre, mais non pas de produire de bons fruits. — C'est pousser trop loin l'abus de la métaphore. Il n'est pas vrai d'abord que les plantes exotiques ne donnent point de fruits, et même qu'elles soient stériles ; il n'est pas encore prouvé qu'elles ne deviennent point fécondes après leur naturalisation. Accordons maintenant qu'elles soient stériles, cela prouve assez que la comparaison des plantes avec le génie est insoutenable : une plante peut vivre et être infructueuse ; mais le génie, dès qu'il vit, est tout ce qu'il doit être pour produire des effets : s'il en est incapable, on pourra dire qu'il est mort, qu'il n'existe pas.

(1) L'air froid, dit cet auteur, resserre les extrémités des fibres extérieures de notre corps, et le rend plus fort ; mais alors le suc nutritif est plus grossier, et l'esprit a moins de vivacité. — Mais puisque le climat de la France est plus froid que celui de l'Espagne et de l'Italie, il faudrait accorder aux Français plus de force du corps et moins de vivacité dans l'esprit que celles qu'on attribue aux Espagnols et aux Italiens ; ce qui, en général, n'est pas vrai.

jusqu'à Hyppocrate (1) pour tirer de son témoignage et de l'autorité de quelques autres écrivains (2), le pouvoir de l'air, des eaux et des lieux pour prouver l'influence des climats sur les progrès des sciences et des arts. Bien d'autres philosophes, d'autant plus dignes de foi qu'ils ont pris les faits pour guide de leurs raisonnemens, ont prouvé évidemment le contraire : ils ont cherché dans les causes morales les révolutions des arts, leur naissance, leur accroissement, leur splendeur et leur décadence : ils ont fait voir que c'est dans l'éducation analogue à la culture, à l'amour vif contracté pour l'application, et surtout à la sagesse et à la protection des grands Princes que le Ciel envoie dans son sourire pour gouverner les hommes et pour fixer des époques, et qui se disputent la gloire d'honorer et de récompenser les talens qui excellent dans les arts ; c'est, dis-je, à ces circonstances morales que l'on doit les degrés

(1) Hyppocrat. *de Aere, aquis et locis*.

(2) Albert. Magn. *de Natura locorum*, tract. 1, cap. 13. Alexandr. ab Alexandr. *Dier. genial.*, libr. 4, cap. 13.

Cicéron, *de Natura deorum*, lib. 2, enseigne, *acutiora ingenta, et ad intelligendum aptiora eorum qui terras incolunt eas, in quibus aer sit purus, ac tenuis, quam eorum qui utuntur crasso cœlo atque concreto*. Le même Cicéron dit ailleurs : *Nam ingenerantur hominibus mores tam à stirpe generis ac seminis, quam ex iis rebus quæ à natura loci, et à vitæ consuetudine suppeditantur, quibus alimur et vivimus*, etc.

Tit. Liv., liv. 9, en parlant des Samnites, dit : *Ut evenit ferè, locis simili genere*.

Le Tasse, en parlant des Français qui habitent le vaste pays désigné anciennement par le nom de *Gouvernement de Touraine* (pays très-agréable et très-fertile en toutes choses, ce qui l'a fait nommer le *jardin de la France*), a pu dire sur ces principes (chant 1, st. 62) :

La terra molle e lieta, e diletta  
 Simili a se gli abitator produce.

de perfection de l'esprit dans les sciences et les beaux-arts, qui ont distingué et distingueront toujours les nations civilisées, situées fort souvent sur le même sol. C'est en parlant de ces causes morales, que Montesquieu, dans ses Lettres persanes, a fait dire à Usbech : « C'est bien » la même terre qui nous porte tous deux (c'est-à-dire les » Français et les Persans); mais les hommes du pays où » je vis (la France), et ceux du pays où tu es (la Perse) » sont bien différens. » (Voy. §§ 1196, 1197, etc.) Ils ont prouvé que la nature n'a fait à cet égard aucun partage inégal de ses dons; ou si ses libéralités n'ont pas été uniformes, ses prédilections et ses rigueurs n'ont jamais été jusqu'à tout refuser à une nation et tout donner à une autre : et que par conséquent il n'y a aucun peuple au monde auquel on puisse, dans les sciences et dans les arts, attribuer par privilège, une aptitude exclusive à l'esprit, ou une supériorité absolue. Ce n'est pas la nature, disent-ils, qui s'est accordée avec Périclès, avec Alexandre, avec Auguste, avec Léon X, avec Louis XIV, pour faire de leur siècle celui des muses et des arts : ce fut seulement le génie de ces grands hommes qui s'est accordé avec la nature pour faire prospérer, à force de protection et de culture, les muses au sein de leurs Etats. Tout concourt à nous assurer que sous le même ciel, dans le même espace de tems, la nature, constante dans son système, produit la même quantité de talens de la même espèce. Loin de croire que, tour à tour avare et prodigue, tantôt elle s'épuise à former des génies, tantôt se repose et languit dans la stérilité, en l'accusant ainsi de partialité, ces philosophes se plaisent à la considérer comme la mère universelle des êtres, prête à dispenser partout ses faveurs qui, presque semblables à la grâce théologique, sont efficaces pour quelques-uns, suffisantes pour tous. « Je crois que les



» hommes de tous les siècles, dit Fénelon (Lettre sur les  
 » Anciens et les Modernes), ont eu à peu près le même  
 » fonds d'esprit et les mêmes talents, comme les plantes  
 » ont eu le même suc et la même vertu. » Avec le flam-  
 beau de l'histoire à la main, ils ont prouvé que les sciences  
 et les arts ont toujours été cultivés chez les différens peuples;

Chaque peuple à son tour a brillé sur la terre.

que dans le même sol et sous les mêmes influences  
 physiques, on les a vus tantôt florissans et féconds, tan-  
 tôt stériles et dégénérés; et qu'enfin ils ont successivement  
 parcouru presque tous les climats, en se fixant partout où  
 ils recevaient des honneurs (1).

---

(1) Dans un dialogue de Lucien : « Ce n'est point en Grèce, dit la  
 » Philosophie, que je fis ma première demeure. J'ai porté d'abord mes  
 » pas vers l'Indus; et l'Indien, pour m'écouter, descendit humblement  
 » de son éléphant. Des Indes je tournai vers l'Ethiopie: je me transportai  
 » en Egypte, je passai à Babylone, je m'arrêtai en Scythie; je revins  
 » par la Thrace: j'ai conversé avec Orphée, et Orphée m'apporta en  
 » Grèce. » De la Grèce elle passa en Hespérie, de là en Arabie, de l'Ara-  
 bie en Italie, de là elle a trouvé asile en France, en Angleterre, et dans  
 le nord de l'Europe.

Elle a trouvé asile chez ces grands princes qui ont rappelé les sages  
 dans leurs royaumes, avec les mêmes expressions qu'Antigonus, roi de  
 Macédoine employa, en écrivant à Zénon: « Si la fortune, lui a-t-il écrit,  
 » m'a élevé à la plus haute place, si je vous surpasse en grandeur, je  
 » reconnais que vous me surpassez en science et en vertu. Venez donc à  
 » ma cour: vous y serez utile, non-seulement à un grand roi, mais en-  
 » core à toute la nation macédonienne. Vous savez quel est sur les pen-  
 » ples le ponvoir de l'exemple: imitateurs de nos vertus, celui qui les  
 » inspire aux princes en donne aux peuples. Adieu. »

Les mêmes hommages étaient rendus à tous les arts. Un poète était si  
 précieux à la Grèce que, par une loi expresse, et sous peine de mort,  
 Athènes leur défendait de s'embarquer. Les Lacédémoniens, passionnés  
 pour la poésie, attirèrent chez eux Archiloque, Xenodame, Xenocrite,  
 Polymneste, Sacados, Péryclite, Phrynis, Timothée. Pleins d'estime  
 pour les poésies de Terpandre, de Spondon et d'Alcman, il était défendu  
 à tout esclave de les chanter: c'était, selon eux, profaner les choses divines.

§ 1154. Le génie qui crée, qui nourrit et perfectionne les arts, n'est pas une plante exotique, étrangère à quelque climat particulier de la terre (1) : son germe, souvent caché, sans être moins réel, est semblable à ces élémens qui, renfermés dans la poudre, y restent sans action, et attendent une étincelle qui en provoque un développement subit. Semblable aussi à l'eau qui prend la forme de tous les vases, le génie est susceptible de toutes les modifications, de toutes les formes qu'un grand Prince saurait lui donner : son génie fait celui de la nation qu'il gouverne : c'est le Prince, ce soleil bienfaisant, le seul qui l'éclaire et le féconde par des regards constamment favorables, par de grandes institutions, et par cet accueil flatteur qui lui prodigue

*Lieto nido, esca dolce, aura cortese.*

§ 1155. Cependant je ne veux pas contester que l'influence des climats ne puisse concourir, avec les causes morales, au goût et à la perfection de la littérature et des arts.

---

(1) Quelques partisans des climats, en bornant le pouvoir de la nature, et en voulant faire naître le talent comme naissent les champignons dans le fumier, l'ont comparé aux arbres dont la végétation dépend de la température du ciel. En admettant comme vraie cette hypothèse, par quelle logique et sur quel fondement veulent-ils le comparer aux figuiers, aux oliviers et aux orangers qui se plaisent dans les climats chauds, à peu près comme les poissons ne vivent que dans l'eau, et non pas aux chênes et aux châtaigniers qui se plaisent dans tous les climats du monde ? Pourquoi ne point le comparer encore plus dignement à l'homme, qui naît partout, et qui sait s'acclimater dans les régions glacées du Nord, et sous le soleil brûlant de la Zone torride ? Si le génie ne vit que de chaleur, c'est dans le cœur échauffé par le feu des passions fortes, qu'il trouve le vrai climat favorable à son développement ; sans quoi il sera toujours glacé même dans les déserts sablonneux de l'Afrique. Je dis plus : puisque le génie est dans l'homme, et non pas au-dehors de l'homme ; c'est dans cet être végétant et sensible qu'il doit trouver le climat propre à nourrir sa vie : or, la température de ce climat intérieur qu'il nous est permis d'imaginer, est, en général, partout la même dans le sang de tous les animaux.

Un ciel ouvert et serein, un terrain fertile et délicieux, un pays riant qui inspire partout la joie, une variété et une richesse inépuisables, peuvent faire naître dans l'esprit des pensées gaies et des idées pleines de force et de grâce. Les climats heureux favorisent l'organisation des corps qui contribuent aux qualités de l'âme : ils donnent à l'esprit, de l'activité, de l'élasticité et une sensibilité particulière. Ainsi ; tout refuser aux influences des climats, serait un excès de l'esprit de système, comme c'est un excès du même esprit que de vouloir tout lui accorder.

Je n'ai en cela qu'un mot à dire : c'est le peu de compte qu'on devrait tenir des différences de ces climats qui se rapprochent les uns des autres, tels, par exemple, que le climat d'Italie et celui de la plus grande partie de la France ; puisque, même dans les différences extrêmes, l'on voit partout des corps parfaitement conformés, avec des organes délicats et sensibles, avec une imagination vive et féconde, avec des esprits élastiques et actifs. Suivant l'opinion de quelques philosophes, ces sortes d'influences sont si légères qu'on peut les considérer comme les quantités peu importantes qu'on néglige dans les calculs algébriques.

D'ailleurs, on a beau vanter les pays riants, riches et variés ; d'après qu'on sait que c'est uniquement l'imagination affectée des passions, celle qui rend gais et riants, tristes et mélancoliques les objets qui nous entourent. C'est par les affections du cœur que tout nous paraît noir et funeste au milieu des campagnes les plus délicieuses : c'est au milieu de la glace que les cœurs amoureux brûlent d'un feu le plus dévorant ; et c'est par ce même feu que les rossignols, en des climats différens, chantent avec beaucoup de grâce et beaucoup d'effusion.

On a voulu attribuer aux différences d'organisation

les différences entre les langues : « dans les climats » du midi, dit M. Delille (Préface à la traduction » des *Georg.*), les organes ont toute leur souplesse : aussi, » les mots sont coulans, harmonieux. La douce influence » de l'air invite à la gaité, enflamme l'imagination, aug- » mente le babil : les mots sont alongés, abondans. » Cependant la langue suédoise est plus douce que l'alle- » mande, comme l'atteste l'abbé *Denina* ; et, ce qui est plus » étonnant, cette douceur se fait mieux remarquer dans la » partie septentrionale de ce royaume : la langue polonaise » est très-agréable, et la russe, par sa douceur, se rapproche » plus que toute autre langue, de la suavité de la grecque. » La Suède, la Pologne et la Russie sont les pays les plus » froids de l'Europe. C'est malgré ces différences de climats » presque extrêmes, qu'en imaginant ce qu'on ne voyait pas, » Tompson put décrire les beautés du printems, Milton les » délices d'Eden, Dante les images hideuses de l'enfer, et » Virgile sut peindre l'horreur d'une tempête. Telle est la » force du génie, qui crée dans le cœur, et qui inspire » et peint à l'imagination toutes les nuances de la joie, de la » tristesse.— Environné d'objets sans ame, pourquoi le génie » ne pourrait-il pas embellir la nature ; lui qui, au mi- » lieu d'une nature belle et riante, sait peindre des objets » tristes et mélancoliques ?

§ 1156. La Grèce, d'abord barbare, ensuite fameuse par les sciences et les arts familiarisés dans l'immensité de son enceinte ; la Grèce, dont la position physique est toujours la même, tombée du haut de sa gloire dans le mépris le plus humiliant, et ne présentant aux voyageurs que l'aspect d'un désert affreux et stérile ; la Grèce, dis-je, n'était pas seulement renfermée dans les murs d'Athènes et de Sparte. On y distinguait des climats différens, tels que ceux de la Thrace, de la Béotie et de Les-

hos. Les Béotiens, entr'autres, se faisaient remarquer par une certaine stupidité naturelle, dérivée de ce ciel ingrat qui les influençait : ils étaient l'objet du mépris des Athéniens, qui les caractérisaient comme des gens ennemis des muses. Cependant, de ces trois climats sont sortis, pour honorer la Grèce, les Amphion, les Orphée, les Pindare, les Corinne, les Cébète, les Plutarque, les Alcée et les Sapho. C'est pour condamner l'opinion favorable à l'influence des climats, que Juvénal (satir. 10), en admirant les talents de Démocrite, a dit :

..... *Cujus prudentia monstrat,*  
*Summos posse viros, et magna exempla duros*  
*Verecun in patria, crassoque sub aere nasci.*

L'Angleterre, quoique presque toujours couverte de nuages épais et de noirs frimats, se fait distinguer par des génies illustres qui honorent cette nation ; et son ciel opaque se fait distinguer par des astres de première grandeur.

Qu'on en dise autant de l'Italie, si vantée par la beauté de son climat. Entre les pays les plus beaux qu'on peut célébrer dans cette vaste péninsule, et peut-être dans le monde entier, si l'on excepte à peine la Sicile, il faut compter et préférer ce beau cratère de Naples, ce charmant pays dont Polibe dit : *Acer fertilitate regionis, ac amoenitate et pulchritudine loci, excellentissimus* : et dont Florus, lib. 1, cap 16, dit : *Omnium ; non modò Italià, sed toto orbe terrarum, pulcherrima Campania plaga est. Nihil mollius caelo : denique bis floribus vernat. Nil uberius solo*, etc. ; et dont enfin Horace dit :

*Nullus in orbe locus Baits praelucet amœnis.*

Les voyageurs venant des climats les plus reculés de l'Allemagne et de l'Angleterre où ils sont nés, en retraçant dans leur mémoire l'image de ces horizons noirs et plats où

ils ont passé leurs jours, de ce ciel sans lumière, qui semble les écraser sous sa voûte abaissée, de ce soleil impuissant qui ne peint les objets d'aucune couleur, sont ravis de jeter les yeux autour des paysages éclatans de Naples : ils y admirent avec transport cette haute et riche bordure de l'horizon, l'azur velouté d'un ciel où se joue une lumière dorée, la beauté des fleurs qui exhalent un parfum délicieux. On dirait, à ce sujet, que Naples est le centre de tous les beaux-arts. Cependant, à ce que j'ai pu observer en parcourant l'Italie et l'Allemagne, le peuple napolitain est loin de mériter un droit exclusif sur ce qu'on appelle bonne disposition pour la musique.

Le royaume de Naples et tous les cantons de l'Italie contiennent aussi des petits climats particuliers qu'on peut comparer à peu près à celui de la Béotie, dont j'ai parlé ci-dessus : et c'est précisément de ces endroits méprisés comme en Grèce, que sortent fort souvent des génies qui, par le moyen de la culture qu'ils reçoivent dans les grandes villes, portent des lumières très-brillantes aux sciences et aux arts. On peut donner une idée du peu de dispositions que les Napolitains ont pour la musique, en faisant observer, par les faits mêmes, que, malgré l'établissement bien ancien de quatre grands conservatoires de musique, ce ne fut que vers l'an 1720 que ces écoles commencèrent à jouir d'une grande réputation. Les autres villes d'Italie, Venise surtout, avaient déjà produit de grands musiciens avec moins de moyens, pendant le dix-septième siècle ; tels qu'*Albinoni*, *Zinni*, *Antonio Lotti*, *Ferrari de Reggio*, *Bononcini* de Modène, *Carissimi* de Padoue, *Franceschini* de Bologne, *Bernardo Pasquino*, *Pittone*, le célèbre *Palestrina*, etc.

§ 1157. On vante partout le beau climat et les beaux sites de la Grèce. Marmontel (Elém. de Litt., au mot *Poésie*),

pour exagérer la beauté des objets dont les Grecs étaient entourés, ajoute le spectacle des îles de l'Archipel, les volcans de Sicile et de Naples, les belles plaines d'Égypte, arrosées et fécondées par le Nil. Voilà les objets dont les Grecs étaient entourés, mais qu'ils ne pouvaient voir sans entreprendre de grands voyages : sans cela, et sans les rapports de l'histoire, tous ces grands spectacles de la nature auraient été considérés, dans Sparte et dans Athènes, comme s'ils n'existaient pas. — La philosophie devrait applaudir à cette idée de Marmontel ; mais avec cette considération, qu'on a droit d'étendre à toutes les nations du monde les idées qu'il veut borner dans les seules enceintes de la Grèce.

Toutes les causes physiques qui ne produisent pas le génie des beaux-arts, mais qui favorisent son développement, parlent en faveur de tous les génies du monde. On doit considérer ces génies comme étant également environnés des beautés physiques répandues dans l'Univers entier dont ils sont les citoyens. Tout est présent à leurs regards ; ils franchissent les plus grandes distances ; et ils contemplant le spectacle de la belle nature, comme nous voyons avec détail et d'un coup d'œil les parties du monde entier sur une carte géographique. Toutes ces distances sont égales à l'œil perçant du génie. Souvent même les objets qui sont très-près des hommes qui habitent un pays particulier, sont plus distans de leurs regards que de ceux des hommes qui en sont éloignés par des centaines de lieues. C'est ainsi que les voyageurs français et anglais connaissent et sentent encore mieux que les Grecs et les Italiens, toutes les beautés répandues dans la Grèce et dans les royaumes de Sicile et de Naples.

Qu'on ne dise pas que ces beautés frappent toujours mieux l'imagination des personnes qui s'y trouvent présentes, que de celles qui, les ayant vues pour une seule

fois, s'en éloignent pour toujours. C'est, à mon avis, tout le contraire : l'expérience et la raison nous enseignent que ces beautés sont moins sensibles au cœur de ceux qui les voient habituellement, que de ceux qui en sont privés. On ne peut apprécier que par le moyen du contraste les qualités des objets soit physiques, soit moraux, comme on ne jouit de la qualité inestimable de la santé, sans avoir ressenti les effets de la maladie. Les beautés de la nature ne frappent que par le spectacle d'une autre nature qui se montre avec des qualités opposées. Cette vérité a été profondément sentie par J.-J. Rousseau, lorsqu'il déclara qu'il faut se préparer dans la rigueur de l'hiver, pour peindre les beautés du printemps.

§ 1158. Par toutes ces observations, et par une infinité d'autres qu'on pourrait produire à ce sujet, il est évidemment démontré que le génie se trouve partout, sans exception ni de temps, ni de climat; que malgré toutes les différences qui le favorisent plus ou moins, il sait lutter long-tems et triompher enfin de tous les obstacles que la nature des localités peut lui opposer; que la passion, l'habitude de l'application, l'assiduité et la méthode dans les bonnes études, la culture de l'esprit, les méditations profondes sur tout ce qui est beau, développent le génie et l'amènent à la perfection; et qu'enfin c'est uniquement par le soleil de la civilisation, et par l'éducation éclairée au rayon de cet astre, que le génie a reculé partout ses limites (1). La maxime donc de certains philosophes qui

---

(1) La nature ayant répandu partout les mêmes germes du talent, ajoute à ses dons, par la différence des climats, du tempérament et de l'organisation physique, et donne plus ou moins de facilité au développement de ces germes : ce qui s'appelle communément *disposition naturelle*, *bonne ou mauvaise disposition*. J'appellerai ces dispositions *accidens* qui accompagnent le génie. Que, par exemple, deux peintres, l'un Français et l'autre Romain, soient doués du même génie de Raphaël, il est



prétendent que le génie et la vertu sont accordés à certains climats privilégiés, est un préjugé faux, et même très-nuisible; parce qu'il s'oppose aux progrès des sciences, des

certain que le Romain l'emportera toujours sur le Français, en supposant que le *hasard* ait accumulé dans la ville de Rome les plus belles formes et tous les beaux modèles transportés de la Grèce, ou choisis en Italie. Et il est également évident que si ces mêmes richesses de l'art eussent été transférées dans les galeries du Louvre, l'art du Français aurait triomphé de celui du Romain.

Supposons maintenant qu'entre deux génies égaux, l'un l'emporte sur l'autre par le *hasard* d'une mémoire plus heureuse : il est certain que l'un et l'autre peuvent arriver au même degré de connaissance, lorsque celui qui manque de mémoire redouble d'efforts et d'activité pour apprendre journellement en six heures, ce que l'autre apprend en moins de quatre. C'est ainsi que deux vaisseaux de même forme, de même grandeur, et poussés par le même vent, parcourront ensemble la même carrière, si celui qui, par sa disposition mécanique, est moins bon voilier, redouble ses voiles : mais si l'autre redouble aussi les siennes, celui-ci arrivera sans doute le premier au but destiné : mais cela n'empêche pas que le plus tardif n'y arrive de même.

Imaginons encore qu'entre deux hommes du même pays, ou de deux climats différens, le talent et les dispositions de l'un soient inférieures à ceux de l'autre; je ne doute pas que le premier ne donne à son génie beaucoup de développement et de perfection, en l'assujétissant à de longues études et méditations; pendant que le second, négligent et sans application, croupira dans l'ignorance et l'inaptitude. — Cela est si vrai, que, par une expérience journalière, nous voyons que (même sans consulter le génie, les dispositions naturelles et les inclinations) les hommes acquièrent de la supériorité dans le genre auquel ils se sont long-tems appliqués, et auquel ils ont consacré leurs profondes méditations.

Dans les montagnes de la Sicile, les bergers jouent d'un certain instrument à vent semblable à la flûte, et cela naturellement, sans avoir reçu des leçons. On dirait que le génie de la musique, indigène dans cette île, naît et fleurit de lui-même. Voilà une disposition décidée qu'on doit en partie à ce heureux climat. C'est par cette heureuse disposition que Fénelon, à l'endroit cité ci-dessus au § 1153, a dit : « Je crois » que les Siciliens, par exemple, sont plus propres à être poètes que les » Lapons. » Mais en Sicile même, cette disposition n'est pas générale. Cependant j'ai entendu jouer de la flûte à Paris infiniment mieux qu'en Sicile. Un musicien russe a donné, à Paris et à Versailles, des concerts de flûte qui ont étonné les Français et les Italiens. On peut donc partout apprendre à bien jouer de la flûte, sans qu'on soit né et nourri en Sicile; on peut même l'apprendre mieux que dans cette île; mais avec cette

arts et de l'éducation, et favorise à cet égard la paresse et la négligence. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Nous allons examiner si le climat de la France, et si le goût et le génie de cette nation s'opposent aux progrès de la musique.

## ARTICLE PREMIER.

### SI LE CLIMAT DE LA FRANCE PEUT S'OPPOSER AUX PROGRÈS DE LA MUSIQUE.

§ 1159. En poursuivant constamment le rapport entre les deux nations voisines, l'italienne et la française, c'est de l'exemple de la première que je tirerai les principaux motifs pour prouver que le climat de la France ne peut s'opposer aux progrès de la bonne musique.

différence, que l'étude sera toujours moins longue et moins pénible en Sicile que partout ailleurs.

On peut m'opposer que les observations faites sur des cas particuliers ne donnent pas aux nations un caractère décidé; et que c'est le hasard qui les a fait naître; au lieu qu'en Sicile et en Italie, tout le monde naît musicien. Je répons que cette dernière expression, passée en proverbe, est trop exagérée: elle est vraie, comme il serait vrai de dire à peu près que les Français naissent tous avec une bonne éducation et avec cette politesse qui les caractérise; ou si l'on disait que les Allemands, qui étudient la musique en même tems qu'ils apprennent à parler et à connaître l'alphabet de leur langue, naissent aussi naturellement musiciens. — Certes, la musique est, en quelque sorte, naturelle en Italie, parce qu'une constante culture de plusieurs siècles a pu former une habitude qui, au fond, n'est qu'une seconde nature ou la nature elle-même. C'est dans ce même sens qu'à force d'une étude longue et constante, on pourra dire un jour que tous les arts se sont naturalisés en France.

J'ai dit *étude constante*, car c'est seulement par une constante étude qui n'admet aucune interruption, qu'on peut arriver à changer l'esprit d'une nation, et à lui donner un caractère qui soit à elle. On ne dégrossit la nature d'une nation qu'en lui substituant, pour ainsi dire, une autre nature: ce sont les habitudes qui rendent naturelles les actions; et l'habitude ne peut se former que par une longue et constante éducation.

Je veux supposer que l'influence d'un beau climat agit puissamment sur le perfectionnement des sciences et des arts ; et par là je vais être d'accord avec l'opinion reçue que l'Italie, à cet égard, est le climat par excellence où les esprits, les organes physiques reçoivent une trempe propre à aiguiser le talent et le génie. Ce climat est déterminé par sa position géographique ; et il est déterminé aussi par d'autres qualités particulières et locales qui en relèvent la beauté naturelle. Telles sont les positions exposées au midi, la pureté de l'air, l'aménité des campagnes, l'influence de la mer et des lacs, la variété qu'offrent les montagnes, les volcans, les vallées, les rivières, les torrens, les ruisseaux, les lacs, les cascades, les rochers, les arbres, les bois, les fleurs, et tout ce qu'on peut imaginer d'agréable et de pittoresque.

Le climat de la France sera donc favorable aux progrès des sciences et des beaux-arts, s'il jouit du bonheur de garder la même, ou presque la même position, et les mêmes, ou presque les mêmes qualités que celui d'Italie. Il serait encore plus favorable à la musique et à tous les arts, si l'on pouvait prouver qu'il jouit d'une position et de plusieurs propriétés plus avantageuses que celles du climat italien.

Voilà, dans ces deux cas, deux points de question que nous allons examiner l'un après l'autre.

DE LA FRANCE SOUS LE MÊME CLIMAT, OU PRESQUE  
 LE MÊME CLIMAT QUE CELUI D'ITALIE.

§ 1160. La France jouit en général d'un climat situé au milieu de la zone tempérée, qui ne tend ni à dissiper les esprits vitaux et à relâcher les fibres par l'excès de la chaleur, ni à les roidir et à les engourdir par celui du froid : elle ne comprend pas seulement la Picardie et les contrées du nord ; elle comprend aussi la Provence, le Dauphiné, la Gascogne, le Languedoc, le Roussillon, le Béarn, la Guyenne, qui se trouvent dans le même degré de latitude que la meilleure partie d'Italie (1). L'un et l'autre climat offrent aux deux nations la même température de l'air, la même influence de la mer, les mêmes productions territoriales (2). On n'a pas besoin de visiter l'Italie et l'Espagne, pour voir les orangers et les oliviers : ils se trouvent sous le beau ciel de la Provence et du Languedoc. Et voilà une grande partie de la France placée sous le même ciel que celui d'Italie, ce qui, par

(1) Qu'on en dise de même de l'Italie. Cette péninsule ne comprend pas seulement le beau et charmant royaume de Naples ; elle contient aussi des pays qui sont au nord de cette nation, et d'autres qui, par leur position entre les Apennins et les Alpes, sont sujets aux mêmes ou presque aux mêmes conditions que le climat de Paris. Si l'on dit que la France est au nord, par la raison que quelques provinces s'approchent de ce climat froid ; pourquoi ne veut-on pas dire qu'elle est au midi, parce que la plus grande partie de cet Empire se trouve réellement dans le midi ?

(2) Je ne veux pas entamer ici la question, si les lieux médiocrement fertiles et agréables, et les lieux sauvages et solitaires sont préférables à ces sites très-délicieux, fréquentés et maritimes ; comme le prétendait Platon : ni mettre en doute avec Aristote, si l'on doit ou non choisir pour habitation les endroits qui sont tout près de la mer.

son évidence, ne peut être sujet à aucune contestation.

§ 1161. La juridiction des beaux-arts ayant pour confins ces provinces tout-à-fait méridionales, quelles armes pourraient leur opposer les grands protecteurs des climats, pour empêcher qu'ils puissent violer et franchir cette ligne de démarcation ? Y aurait-il des remparts ou quelque fleuve qui puissent leur en empêcher le passage (1) ? Ne pourraient-ils donc étendre leur empire à quatre pas au-delà de cette ligne imaginaire tracée par les mains de la stupidité et de l'ignorance, jalouses de soutenir leur domination ténébreuse ? La Savoie, le Lyonnais, l'Auvergne, le Limousin ne pourraient-ils pas secouer le joug de ces puissances tyranniques qui les condamnent à des ténèbres perpétuelles (2) ?

---

(1) Les petites différences entre les grades de latitude qu'on veut faire influencer sur les arts, et qui réellement deviennent sensibles dans les distances extrêmes, sont comparables à l'âge d'un homme de 45 ans, au-delà duquel il va décliner insensiblement vers la vieillesse, jusqu'à ce qu'à l'âge de 100 ans, son sang se glace dans ses veines. Chaque moment, chaque jour, chaque mois sont des pas pour s'approcher de cette extrémité, sans cependant qu'il s'aperçoive d'y marcher. Mais en examinant ses forces, il en éprouve quelque affaiblissement de dix ans en dix ans, plus ou moins, sans qu'il cesse pour cela d'exercer avec activité ses fonctions ordinaires.

(2) Ne pourrait-on pas en dire de même de la Normandie, de la Bretagne, de la Picardie, en un mot, de tout le nord de la France ? On sait quel compte la philosophie doit faire de ces faibles remparts qui bornent la juridiction des beaux-arts, d'après que le génie et l'instruction ont su les franchir pour s'avancer vers les glaces du nord, où ils ont établi quelquefois leur siège. Ignore-t-on que, malgré les obstacles du climat, le génie de la peinture a régné en Flandre, en Hollande, en Allemagne ? Pourrait-on oublier les fameux artistes de ces nations, sans manquer à l'équité et à l'histoire de la peinture ? L'art de la peinture à l'huile (cet art dont Antoine de Messine sut arracher le secret), et l'art de surprendre l'esprit par la magie du clair-obscur ne sont-ils pas dus à ces mêmes artistes ? N'est-ce pas l'Allemagne qui vit naître, vers 1470, le fameux *Aller-Durer*,

N'est-il pas d'une très-mesquine philosophie, que de vouloir calculer sur la différence de quelque petit degré et de quelques minutes (1), les différences des climats qui, toujours

qui a donné d'importantes leçons aux Italiens, barbares encore dans l'art de la peinture ? Sans parler d'un grand nombre de ces peintres distingués, où trouverait-on des termes assez expressifs pour parler du fameux Rubens ?

Or ce génie des arts, que le préjugé a voulu placer dans la Grèce, et ensuite le faire réfugier en Italie, par quel enchantement a-t-il pu planer dans les airs ; et, en élevant un arc de communication entre la Grèce, l'Italie et le Nord, est-il allé se reposer en Flandre, en s'éloignant de la France comme d'un climat de réprobation ? Mais aussi par quel événement cette France si stérile a-t-elle pu produire les Valentin, les Le Brun, les Lorrain, les Poussin, les Le Sueur, les David, etc., qui, en arrêtant le vol hardi de ce génie volage, le forcèrent à descendre sur cette terre hospitalière, que le même génie regarde maintenant comme sa mère-patrie ?

Ici les partisans des climats ont recours à Rome, en disant que ce fut l'air du Capitole qui inspira tous les artistes qu'on admire en France. Je répons que ce ne fut pas Rome, mais les chefs-d'œuvres que le hasard a placés à Rome, qui ont développé le germe du génie que ces artistes portèrent en Italie : ce ne fut pas l'air du Capitole qui inspira ces beaux génies ; mais plutôt ce furent, l'esprit qui régnait dans ses murs, les exemples, le concours, l'émulation, l'instruction, les modèles de tout genre, les académies qui animent tout. Placez ces mêmes circonstances favorables sur les montagnes de la Sibérie, et, j'ose le dire, vous obtiendrez les mêmes résultats. Les grands génies naissent ce qu'ils sont, et ils naissent partout ; ils n'attendent que les circonstances pour leur développement. La Hire, Jouvenet, Santerre, Rigaud, de Troy père, Hallé, Coypel oncle, Largillière n'ont jamais été en Italie. Eustache Le Sueur, né et mort à Paris en 1655, n'est jamais sorti de son pays. Ce grand peintre, dont l'imagination ne fut secondée par aucun poète, ni par tous les fameux tableaux de Rome, ce Raphaël de la France, qui n'eut que son génie pour guide, et qui poussa si loin la peinture et le goût de l'antique, n'offre-t-il pas une preuve évidente qui peut faire revenir plusieurs personnes de la fausse prévention où elles sont, qu'on ne peut devenir habile sans aller à Rome, et que ce n'est pas la seule Italie qui puisse produire des génies pour les beaux-arts ?

(1) Rome.....	est à 42	deg. de lat.
Naples.....	à 40	18
Florence.....	à 43	46
Bologne.....	à 44	30

insensibles dans leurs gradations, ne montrent la diversité de leurs produits que dans les distances extrêmes?

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1162. Les systèmes chimériques soutenus par des spéculations pompeuses, restent honteusement démentis, lorsqu'une meilleure philosophie cherche la vérité dans les faits. Avec quel front pourrait-on soutenir en effet que le climat de la France s'oppose aux progrès de la bonne musique? Ignore-t-on que cette musique, dont le climat italien veut se faire un droit exclusif, florissait en 1480 dans l'école flamande, comme l'attestent Guichardin, et autres? C'était en effet de ce climat, le plus septentrional de l'ancienne France, que sortaient les chanteurs et les compositeurs, et qu'ils se répandaient dans l'Europe entière, où leur chant était recherché et préféré. Les chapelles des papes et des princes d'Italie étaient pleines de chanteurs flamands et picards, et on tirait de ces pays du nord les professeurs pour Naples et pour Milan. (Voy. Murat., *Antiq. ital. med. ævi*, et dans les Annales. - Voy. Corio, auteur d'une histoire de Milan. - Voy. le Dictionn. historique des Musiciens, mot *Tinctor*.) Suivant l'opinion de quelques-uns, le même *Palestrina* fut l'écolier d'un flamand appelé *Gaudio de Mel*.

---

Milan .....	à 45 25
Turin .....	à 44 50
Venise .....	à 45 25
Toulou.....	à 43 6
Marseille .....	à 43 19
Grenoble.....	à 45 11
Aix, Arles, Avignon ....	à 43 et demi
Lyon.....	à 45 45
Paris.....	à 48 50
Vienne en Autriche.....	à 48 14
Londres .....	à 51 21
Petersbourg.....	à 60

Ainsi

Ainsi l'opinion est généralement établie, que depuis le treizième siècle jusqu'au sixième, les progrès les plus importans de la musique sont dus aux Flamands, et même aux Français qui, à raison de leur proximité et de leurs relations habituelles, participèrent aux impulsions reçues des Flamands.

Qu'on dise de même des écoles d'Allemagne : leur origine remonte aux jours de l'école flamande. Mais ces écoles du nord ont dû céder leur supériorité à l'école italienne. Les guerres qui dévastèrent l'Allemagne à la fin du seizième et au commencement du dix-septième siècle, et surtout la guerre de trente ans ; les troubles de religion commencés en France vers 1550, et qui se prolongèrent jusqu'à la fin du règne de Henri IV ; les guerres sanglantes de ces tems, la profanation des églises qui étaient alors le seul asile de la musique, et le défaut de protection de la part des Souverains, ont pu anéantir, dans ces climats, les arts qui fleurissent au sein du bonheur et sous la protection des grands Princes qui les encouragent.

§ 1162 *bis*. Mais, puisque la France (si l'on veut en croire certains antagonistes qui parlent sans connaître ni l'une ni l'autre nation), par la vaste étendue de son empire, est composée de 133 départemens, en commençant du midi de l'Europe jusqu'aux régions glacées au-delà du Rhin ; puisque la nature, en plaçant cette nation sur des plaines immenses et légèrement relevées, a été si avare jusqu'à vouloir lui refuser les Apennins, les Alpes, les Pyrénées, qui semblent de hautes échelles propres à escalader la montagne de la Phocide pour surprendre les Muses dans leur séjour paisible (1), et que le Pape

---

(1) Les Alpes et les Pyrénées environnent toute la partie méridionale de



*Ganganelli* appelle des cadres qui entourent des tableaux magnifiques ; et puisque la nature a aussi refusé à la France ces lacs, ces cascades (1) qui offrent des beautés d'un genre pittoresque et des points de vue délicieux, ces volcans superbes qui, en vomissant des torrens de feu, et en ébranlant la terre, semblent enflammer le génie des habitans, et les secouer de leur léthargie (2) : il est essentiel d'examiner ici quels sont les changemens que ces circonstances adverses ont pu produire sur la constitution physique des êtres qui vivent sous l'influence de tels climats, depuis les bornes assignées à l'empire des arts jusqu'à Paris, situé, ainsi que Vienne, à 48 degrés de latitude. C'est en examinant ces effets, qu'on peut porter un jugement assuré sur les causes qui les ont pro-

---

la France : les montagnes de l'Auvergne, du Vivarais, du Velay, du Languedoc, et d'autres dont la France est parsemée, sont comparables aux Apennins en Italie. Je pense qu'on peut dire, sans se tromper, que *l'Italia è una regione di montagna, sparsa di pianure ; la Francia è una regione di pianure, sparsa di montagne.*

(1) Les voyageurs qui vont habiter Rome, et qui ne parlent que des petites cascades de *Tivoli*, sans avoir même vu la belle cascade de *Terni*, vantent à pleine bouche les cascades d'Italie : mais ils ne connaissent pas en France la chute de Gave, la fontaine de Vaucluse, la chute d'Ar-dèche, le saut de la Saule, la cascade d'Auvergne, les cascades du Dauphiné, la fontaine ardente, la chute du Dron, les cascades de Nidac et de Salzbac en Alsace, le jet d'eau naturel dans le département de la Haute-Saône, la perte du Rhône, le torrent perpétuel, etc.

(2) C'est particulièrement dans le midi de la France que le fracas des feux volcaniques se manifeste de la manière la plus frappante. Les montagnes du Dôme, de Der et du Cantal ne sont, pour ainsi dire, formées que de volcans : dans la seule chaîne du Dôme, on en compte 70. Qu'on en dise de même des montagnes des bords du Rhin. On y voit des assemblages de colonnes et de prismes, des colonnades de basalte, des coulées de lave, et mille autres choses frappantes. Malheureusement pour les beaux-arts, ces volcans sont éteints : mais dans les départemens de la Meuse-Inférieure et de la Gironde on observe encore des montagnes brûlantes.

duits ; et par ces effets, on peut connaître si réellement la température de ce climat est, plus que celle d'Italie, favorable aux progrès des arts.

---

DE LA PARTIE DE LA FRANCE QUI SE TROUVE SOUS  
UN CLIMAT PLUS SEPTENTRIONAL QUE CELUI DE  
L'ITALIE.

§ 1163. Si l'on veut commencer par les productions du sol, ce climat, placé presque au milieu de la zone tempérée, se fait distinguer par la fertilité du terrain, par des fruits délicieux, par ses vins, de Bordeaux, de la Bourgogne, et même des contrées plus septentrionales que Paris, tels que les vins de la Champagne et du Rhin (1).

Sous l'influence de ce climat, les Français se font remarquer, entre les hommes de toute autre nation, par une organisation parfaite, par un tempérament sain et robuste, par une grande taille (2), par un air libre et dégagé, par une humeur enjouée et folâtre, par la beauté des couleurs, par une vivacité innée qu'on voit petiller dans leurs yeux (3), par une sensibilité excessive, par une imagination vive, brillante et énergique, par leur mémoire extrêmement heureuse, par la pénétration

---

(1) *T. Tasso* donne même la préférence à la viande et à la volaille du climat français. C'est pourtant ce que je ne saurais croire.

(2) La grandeur des corps bien proportionnés a été attribuée en particulier aux Français par César et par d'autres historiens. *Polibe* raconte qu'après une bataille sanglante entre les Romains et les Gaulois, on distinguait les cadavres de ces derniers par la grandeur très-marquée de leur corps.

(3) Le même *Tasso* dit : *Nella piacevolezza de' colori sono superiori i francesi ; e precisamente le donne le quali per lo più sono bellissime di vivacità di carni , e di gentilezza di lineamenti.*

de leur esprit, par le feu qui anime toutes leurs actions. C'est en effet conformément à ces caractères, que ceux qui ont étudié de près les habitans de cette grande nation, y ont admiré un naturel vif et passionné pour les plaisirs de l'esprit et de l'ame, autant que pour la volupté des sens : telle est la peinture qu'on a faite de ce peuple vaillant et sensible, voluptueux et infatigable, et également passionné pour la gloire et pour les plaisirs.

Tels doivent être les effets d'un climat dont la température mixte entre celle d'Italie et celle d'Allemagne, offre un juste milieu entre l'excès de la chaleur et celui du froid. Tels sont les effets d'un air pur et sain qu'on y respire, et qui n'est pas celui d'Italie et de Rome, que madame de Staël, en faisant son éloge, compare franchement à la mort.

Ceux qui souvent, du fond de leur cabinet, vantent les parfums des fleurs de l'Italie et de l'Espagne, l'étendue des campagnes délicieuses et riantes, les tableaux changeans et pittoresques qui résultent de cet heureux contraste entre les plaines et les montagnes, entre les vallées et les rochers, les merveilles, la beauté, les curiosités et les productions de la nature dans ces heureux climats; les Français mêmes qui vivent au milieu de ces merveilles sans chercher à les connaître, ont cru que la nature a été, sous ce rapport, moins prodigue envers la France qu'envers les habitans des parties de la terre qui se trouvent au-delà des Alpes et des Pyrénées. Je ne dois et je ne peux m'engager, dans cet article, à exposer un traité d'histoire naturelle, pour tracer toutes les beautés de la nature en France, et obliger ceux qui les ignorent à revenir d'une idée si étrange. Je les invite à lire le grand ouvrage intitulé *Voyages pittoresques de la France*,

ou au moins l'excellent ouvrage de M. Depping, resserré dans un volume intitulé *Merveilles et Beautés de la nature en France*. La lecture de ces ouvrages, où toutes les beautés naturelles de la France, et tout ce qu'elle offre de curieux et d'intéressant sont rassemblées comme dans une galerie de tableaux, suffira pour détruire une opinion aussi erronée, et pour les convaincre que la France ne fut pas moins favorisée de la nature que les pays les plus fortunés.

Si, peu contents de ces relations historiques, ils sont inspirés de la noble envie de voyager et de parcourir du nord au sud la vaste étendue de la France, leur étonnement et leur plaisir iront toujours en croissant. En examinant les trois règnes de la nature qui étalent leurs richesses, ils seront étonnés par la diversité de leurs espèces. Ils verront qu'on n'a pas exagéré, lorsqu'on a soutenu que la France est, de tous les pays de l'Europe, le plus riche en végétaux : elle réunit en général toutes les productions des climats chauds et des climats d'une température opposée : souvent on trouve dans les plaines les fruits délicieux de l'Italie, et sur les hauteurs le saule nain de la Laponie et le lichen d'Islande.

En passant des provinces qui, de distance en distance, offrent des tableaux mélancoliques et des lieux arides qui préparent mieux, par le contraste, aux beautés qui vont leur succéder, ils arriveront à ces bords fleuris de la Loire, à ces vastes campagnes qui environnent Blois, Tours et Amboise, appelées le jardin de la France. (Voy. § 1153, pag. 112 de ce volume, à la note.)

Une foule d'objets curieux s'offriront à leurs regards étonnés : partout ils se ménageront des surprises ; ils s'y arrêteront à chaque pas, et ne cesseront d'admirer une nature si variée dans ses effets. Les rochers volcanisés de

l'âpre et salubre Auvergne, et les sites helvétiques du Jura se disputeront leurs regards. Le Dauphiné, fameux par ses quinze merveilles, les réservera à de nouvelles jouissances ; ils verront avec plaisir ces rochers nus et stériles bornant des vallées fécondes, et ces hauteurs rudes dominant une température délicieuse. Que dirai-je enfin de la douceur de ces climats méridionaux ombragés en partie par les Alpes et par les Pyrénées ?

C'est en parcourant cet Empire d'un bout à l'autre, qu'ils admireront avec satisfaction les curiosités naturelles qui y abondent ; telles, par exemple, que les montagnes brûlantes, les pétrifications d'Etampes, les cavernes de glace, le rocher tremblant, les collines ambulantes, le temple naturel, la fontaine ardente, le désert de Saint-Bruno, les fontaines de Haute-Combe et de Puisgros, le lac merveilleux, etc. Ils admireront aussi plusieurs sources d'eaux chaudes très-salutaires (1).

Ils ne seront pas moins étonnés en parcourant les environs des villes de Paris et de Versailles qui, quoique formés quelquefois par le génie de l'art, sont des jardins eux-mêmes. Peut-on voir rien de plus charmant que ces collines autour de Paris, qui semblent se mirer dans la Seine qui, en serpentant au milieu d'elles, en arrose les vallées et en rafraîchit les coteaux ? Y a-t-il rien de plus beau que la vue des hauteurs de Marly et de Saint-

---

(1) Il y a en France plusieurs sources chaudes très-salutaires : telles sont entr'autres celles de Bourbonne-les-Bains (dans la Haute-Marne), de Bourbon-Lancy (dans Saône-et-Loire), les cinq sources chaudes à Vichi (dans l'Allier), celles d'Évaux, qui font monter le thermomètre de Réaumur à 47 degrés ; celles de Chaudes-Aigues (dans le Cantal) qui fournissent des eaux presque bouillantes ; les sources chaudes à Bagnères (dans les Hautes-Pyrénées), celles de Barèges, dans le même département ; celles de Dax dans les Landes).

Germain, de celles de Montmartre, d'où l'on admire, dans toute l'étendue de l'horizon, des plaines immenses parsemées de villes et de villages, comme autant d'étoiles sur des champs verdoyans? Ces champs sont couverts d'arbres, de vignes et de blé qui, par la fertilité du terrain, reconnue par T. Tasse (*Paragone d'Italia alla Francia*, vol. 2, pag. 41), récompensent largement l'industrie des agriculteurs.

Parlerai-je de ces belles campagnes de Fontainebleau, autour de Paris, de cette vallée de Montmorency, asile fortuné des méditations de J.-J. Rousseau, etc. ?

§ 1164. Ce que je viens de dire sur les beautés réunies dans l'intérieur de la France, sur son climat et l'aménité des vastes campagnes qui en sont influencées, ne donne qu'une faible idée de tout ce qu'une meilleure plume pourrait décrire, ou de tout ce qu'en parcourant ces pays charmans, les voyageurs pourraient admirer de leurs propres yeux. Qu'on parcoure ces belles contrées dessinées par le crayon de la nature avec une prédilection particulière; et l'on y verra, sous un ciel sain, pur et riant, des plaines immenses et fertiles, dont la monotonie est coupée à chaque pas par de grandes rivières navigables (1) qui, en descendant des Alpes, des Pyrénées et du Cernè, toujours avec un mouvement varié et capricieux, arrosent

---

(1) Outre les grandes et principales rivières qui arrosent la France, telles que le Rhin, la Seine, la Loire, la Garonne et le Rhône, il y en a d'autres plus ou moins considérables qui se jettent dans les cinq principales: telles sont, la Marne, l'Oise, l'Orne, l'Eure, l'Allier, le Cher, l'Indre, la Vienne, la Creuse, la Mayenne, la Sarthe, le Loir, le Loain, le Tarn, le Lot, la Dordogne, la Saône, l'Isère, la Durance, la Meuse, la Moselle, etc. A une lieue et demie d'Angoulême, au pied d'un rocher escarpé, on voit la source de l'ouvre, qui produit une rivière assez forte pour porter bateau dès sa naissance.

les campagnes et les vivifient, en formant, de distance en distance, des îles délicieuses et pittoresques. En cherchant la source de ces rivières, on les verra tomber en cascades et se partager en ruisseaux du haut des montagnes qui s'élèvent souvent en longues chaînes dans le centre de la France : du pied de ces montagnes riches en bois et en gras pâturages, elles traversent les creux vallons et les vallées, ombragées quelquefois par d'autres montagnes isolées, souvent par des chaînes de montagnes moins considérables, et très-souvent par une suite de collines délicieuses : elles parcourent les riantes prairies, au milieu desquelles elles semblent se jouer par mille détours, et vouloir se rapprocher de la source d'où elles sont parties : et, en laissant toujours en arrière, à droite et à gauche, la verdure et les fleurs du printems, les fruits de l'automne et les objets de la nature variés, pour ainsi dire, à l'infini, elles vont, d'un cours majestueux, se jeter dans l'Océan et dans la Méditerranée qui entourent en grande partie la France, comme pour établir une communication immédiate entre tous ces pays et la mer. *Maravigliosa sopra tutto è stata la providenza della natura nella moltitudine e nel compartimento delle riviere ; c'est ainsi que s'écrit T. Tasse, à l'endroit cité, en parlant des rivières qui arrosent la France. Certo, continue-t-il, in quanto all' amenità che procede da' fiumi, giudico io la Francia alquanto superiore all' Italia* (1).

---

(1) Cette description n'a rien d'exagéré. J'ai côtoyé une grande partie de l'Allier et de la Loire qui tirent leur source des montagnes de l'Auvergne et des Cévennes, j'étais extasié à l'aspect des différentes vues qui s'offraient à chaque pas, toujours avec de nouvelles beautés. Mais arrivé près de la Charité, un des plus délicieux endroits de la France, je n'ai pu m'empêcher de m'écrire : *Non, si l'on excepte Naples et Messine,*

§ 1165. Il résulte de tout ce que je viens de dire, que puisque le climat et la localité de tous les pays situés au milieu de la France donnent aux habitans une organisation et un tempérament si heureux, et leur offrent des objets propres à enflammer leur cœur, à exalter leur imagination ; il résulte, dis-je, que le climat de ces vastes provinces ne s'oppose pas au sentiment des beaux-arts ; que non-seulement il y est aussi propre que celui de l'Italie, mais qu'il est encore plus avantageux pour en favoriser les progrès. En effet, comment ne le serait-il pas de préférence à l'italien, si, placé dans un juste milieu entre l'excès de la chaleur du midi et celui du froid du nord (1), il sait maintenir dans l'organisation des hommes un équilibre et une harmonie parfaite entre les parties fluides et les solides ? au lieu que dans la plus grande partie de l'Italie, une chaleur assommante produit, selon Brown, une faiblesse indirecte, enflamme le sang, corrompt les tempéramens, relâche les organes, affaisse l'imagination, rend le corps (et en conséquence l'esprit) perpétuellement malade, au point qu'il arrive souvent qu'il ne reste ni la force d'agir, ni celle de penser. *Ubi habitus corporis ægrotat* (dit Démocrite dans une lettre à Hyppocrate, lib. 1, de Dict.) *nec mens ipsa claritatem habet ad virtu-*

---

*je n'ai pas encore vu dans tous mes voyages, ni même en Sicile, une position qui réunisse plus de beautés et plus de charmes que cette ville et ses alentours. — Monsieur, me répondit un Français, mon compagnon de voyage ; cette excellente vue qui a tant enthousiasmé votre imagination, est peut-être la moindre entre une infinité d'autres qui commencent, en variant toujours, depuis les montagnes de l'Auvergne et les Cévennes jusqu'à Nantes, d'où la Loire va se jeter dans la mer.*

(1) T. Tasso, dans la comparaison qu'il fait de la France avec l'Italie, tom. 2, semble se rendre à l'opinion très-répan due que le froid et la chaleur ont moins d'intensité en France qu'en Italie.



*tis meditationem : morbus præsens animum vehementer obscurat, et intelligentiam in consensum trahit* (1).

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1166. Qu'on n'oppose pas que c'est le froid qui, dans les pays du nord, engourdit les membres, et glace le sang et l'imagination. — Cela pourrait bien arriver dans les degrés extrêmes du froid (2); mais ce n'est pas

(1) J'ai eu occasion de me plaindre, à Pise, de ce que l'Université des études, en commençant les cours scolastiques au 15 novembre, les terminait vers le 15 mai. Pourquoi, ai-je dit, ne point imiter l'activité des Français qui, en commençant au 1<sup>er</sup> novembre, prolongent leurs cours jusqu'au 15 septembre? On me répondit que cela était absolument impossible à Pise, et que la chaleur donnait un tel affaiblissement, qu'elle émoussait l'énergie de l'esprit et de l'imagination. Cependant il faut avouer que la position de Pise ne décide pas de tous les autres pays d'Italie, quant à l'intensité de la chaleur. Il y a partout le plus et le moins, et dans ces mesures mêmes, il y a le plus et le moins de durée. Pendant ma demeure en France, j'ai dû éprouver, à Paris et à Versailles, des degrés de chaleur vraiment assommante, et telle que je n'avais jamais éprouvée à Naples ni en Sicile. Je n'avancerais pas cette vérité, si elle n'était confirmée par tous les voyageurs. Mais voici la différence: cette chaleur n'est pas à Paris d'une longue durée, pendant qu'en Italie elle est presque continuelle dans tout l'été, qui est la plus chaude des saisons. Qu'on dise le même du froid, dont l'intensité est si grande en Italie, que, comme on le voit dans la comparaison que *T. Tasso* fait entre l'Italie et la France, on veut soutenir qu'elle surpasse celle du climat français. Quoi qu'il en soit, on ne peut pas contester que ce froid ne soit d'une plus courte durée qu'en France. En général, l'hiver est plus long en France, l'été est plus long en Italie: d'où l'on voit que souvent, dans ce dernier pays, les agriculteurs peuvent obtenir de leurs terrains deux récoltes par chaque année, ce qui est un grand avantage. Mais quant à l'influence de la longue durée du trop de chaleur ou du trop de froid sur les corps et les tempéramens, je crois que l'avantage est du côté de la France.

(2) Je vais transcrire à propos du froid, ce qu'a dit un plaisant qui se moquait de ces sortes d'influences. « Sans doute la qualité du froid étant celle d'attirer le calorique des têtes chaudes, il doit refroidir l'imagination échauffée des Français, et il faut convenir qu'au moins ils cessent d'être poètes et musiciens pendant quatre mois par an, dans la saison d'hiver. Et si par hasard quelque hiver est doux, on leur permettra de ne point suspendre, pour cette fois, leur métier. Que si par malheur la

ici le cas de la question. Le froid est naturellement analogue au tempérament des animaux ; il ne fait que mettre en équilibre les humeurs dans l'homme, qui est naturellement très-chaud : au lieu d'affaiblir, il donne du ton et de l'énergie à l'imagination. Si, dans l'excès de sa rigueur, on voit dans la France des glaçons autour des fontaines, et si quelquefois on y voit même glacer les rivières, cela ne fait pas suspendre le travail des ouvriers ni l'application des littérateurs (1). D'ailleurs, ces froids excessifs qu'on veut attribuer au climat du milieu de la France, sont les mêmes, ou presque les mêmes que ceux d'Italie, puisqu'on y trouve partout, même dans les voisinages de Rome, des glaçons épais autour des fontaines et dans les rues. Dans les hivers rigoureux, on y voit les rivières entièrement glacées ; et il n'y a pas long-tems qu'on a vu glacer non-seulement le Pô, mais aussi les eaux de la mer, dans toutes les lagunes de Venise, sur lesquelles on se promenait, et l'on transportait des poids énormes.

---

» glace les surprend, tant pis pour eux ; ils seront moins poètes, moins  
 » musiciens pendant quelques jours. Leur sort dépendra toujours de cette  
 » petite échelle du thermomètre : quoiqu'à dire vrai, on peut se rendre in-  
 » dépendant de la mobilité de cet instrument physique, si les nourrissons  
 » des Muses, ordinairement peu fortunés, trouvent les moyens de chauffer  
 » leur chambre, pour y maintenir la température nécessaire. »

(1) Comme en Italie on donne de longues vacances aux étudiants pendant les chaleurs de l'été et de l'automne, on aurait donné en France les vacances d'hiver si, par hasard, l'excès du froid avait pu empêcher l'application de l'esprit et de l'imagination. Tout au contraire, les meilleures études se font en France pendant l'hiver. J'atteste que dans mes applications littéraires, pour éviter les distractions que cause le feu, j'ai passé à Paris tout l'hiver rigoureux de 1807 sans faire jamais de feu à la cheminée de ma chambre.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## ARTICLE II.

SI LE GOUT ET LE GÉNIE NATIONAL S'OPPOSENT, PAR LEURS DÉFAUTS, AUX PROGRÈS DE LA MUSIQUE EN FRANCE ?

§ 1167. Le *Goût* dont il s'agit ici n'est pas un sens matériel : il est, suivant Montesquieu, une qualité de l'esprit, par laquelle on découvre, avec promptitude et délicatesse, la mesure du plaisir. Suivant M. le Batteux, il n'est que la connaissance des règles par le seul sentiment. M. d'Alembert le définit de la manière suivante : « Le *Goût* consiste dans le talent de » chercher dans les œuvres de l'art tout ce qui doit » plaire ou déplaire aux âmes sensibles. C'est un sentiment prompt et délicat qui mesure le plaisir et » relève l'essence de la beauté et de la difformité, » en observant la nature, et en recherchant les règles » de l'art imitateur de la nature. En cherchant ces » règles pour les beaux-arts, le *Goût* n'a d'autre objet » que le vrai, le bon et le beau qui puissent plaire aux » sens et contenter l'esprit. »

Que le bon soit toujours camarade du beau.

LA FONT., liv. 7, fabl. 2.

Ne pouvant m'engager dans une longue discussion sur cette qualité du sentiment dirigée par la raison, je dis seulement que la nature contribue à la formation du goût par la sagacité de l'esprit, et par la bonne organisation des sens : l'industrie humaine ne fait que le modifier et le perfectionner. La perspicacité du talent, le bon sens, la vivacité et la sensibilité des organes, la science, la critique et l'exercice que pro-

duit l'habitude, sont donc nécessaires au développement du goût.

Le Goût est donc aussi l'effet de la culture : l'habitude de choisir et d'employer, en fait de beaux-arts, tout ce qui est bon et beau, et de rejeter tout ce qui est fade et mauvais, établit l'empire du goût.

Le Génie est un don de la nature, distribué sans beaucoup de partialité aux hommes ; il n'acquiesce son perfectionnement que du goût, de la méditation et de l'expérience, c'est-à-dire, de l'éducation et de la culture. Les Français donc, qui ont du talent et du bon sens, et qui se distinguent par une grande vivacité et une grande sensibilité, auront toujours du goût et du génie pour les sciences et pour les arts, s'ils sont nourris des alimens de l'éducation et de la culture convenables.

§ 1168. Ceux qui, d'un air difficile, accordent peu de confiance aux raisonnemens, ne sont pas contents du début de cet article : ils s'écrient : au fait ! C'est là que je les attends : et je me hâte de les convaincre par la raison appuyée des faits et du sentiment, guides les plus nécessaires et moins trompeurs dans la question présente sur les Beaux-Arts.

Après avoir prouvé que le climat français est fort loin d'opposer des obstacles aux progrès de la belle musique, et que le climat même, d'accord avec les circonstances locales, en fournit, par son influence, toutes les dispositions favorables, de préférence même à d'autres climats méridionaux ; il reste à examiner encore mieux si ces mêmes dispositions se manifestent chez les Français par des signes infaillibles qui ne laissent aucun prétexte d'en douter.

Par ces doutes que je vais éveiller, je n'entends pas offenser la nation française : c'est le chevalier Grétry lui-même qui m'en donne l'occasion. « Le

véritable esprit de la poésie et de la musique, et les motifs de leur mélodie. C'est à eux que je m'adresse, et

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

brodeuse qui faisait des vers et qui les récitait en pleine société. « Je ne fais que de méchants vers, disait-elle, car il y a long-tems que je ne cultive pas ma muse. »

On n'y enseigne pas non plus la musique au bas peuple; tout au contraire de ce qu'on pratique en Allemagne (§ 1207). Cependant c'est chez les gens de basse condition qu'on admire à Paris une aptitude et un goût particulier pour le chant. J'ai connu une autre petite ouvrière, qui avait une oreille si fine pour le chant, qu'elle apprit et chanta dans une même soirée, avec une grâce enchanteresse, les deux airs de Mozart, *Das Klinget so herrlich, etc. Bey Männern welche Liebe fühlen, etc.*, traduits en français, et qu'un amateur de musique lui avait appris sur-le-champ. La même demoiselle entendant chanter l'air fameux de *Cimara* : *Sei cavalli e quatiro bai*, accompagné sur la guitare française, en a appris à merveille, non-seulement le chant, mais aussi l'arpège de la guitare, dont elle imitait avec la bouche certains passages agréables. Je connais encore à Versailles une petite jardinière de dix ans, qu'on faisait venir tous les soirs chez un Monsieur de ma connaissance, qui s'amusa à lui faire apprendre les mots et la musique de quelqu'air italien par chaque soirée : elle en avait fait un long recueil, et les chantait sans jamais se tromper d'une seule note. Sans parler ici d'une infinité de gens du peuple, et de filles qui parcourent les rues de Paris pour gagner de l'argent en chantant des romances avec beaucoup de goût et de justesse; je serai enfin mention d'un petit enfant de six ans qui allait chez les traiteurs chanter les meilleures romances, pour mériter, par ses grâces dans le chant, quelque cadeau de ceux qui étaient ravis de l'entendre. En général, il n'y a pas à Paris de petits ouvriers ou ouvrières, il n'y a pas une petite brodeuse qui ne sache par cœur et qui ne chante à merveille une douzaine de romances nationales et populaires; et qui ne répètent, le jour après, à leur atelier, les beaux airs qu'ils ont entendu chanter la veille sur les théâtres.

Je ne parle pas ici que des gens du bas peuple, qui peuvent décider du goût national. Mais si je voulais m'occuper des classes supérieures qui ont reçu une éducation soignée, je pourrais citer une infinité d'exemples pour prouver qu'il règne un goût exquis pour la bonne musique : je connais des dames extrêmement exercées dans les règles du *contrappanto*, et qui composent de fort jolies pièces sur le goût de la musique appelée *italienne*. Ce qu'on peut admirer avec surprise en France, c'est que les meilleurs morceaux de musique que le peuple a choisis, qu'on chante par les rues de Paris, et qu'on peut appeler vraiment nationaux, ont été composés par de simples amateurs (*dilettanti*) des deux sexes : ce qu'en

les

les autres ne valent pas la peine qu'on s'en occupe. Celui qui est sensible par goût aux beautés de l'une, l'est aussi aux beautés de l'autre. Un bon poète ne peut

vérité je n'attribue pas uniquement aux dispositions naturelles des Français pour cet art; ce sont la culture et l'éducation qui en développent le germe.

Par cette culture et par cette éducation bien soignée à Paris plus qu'ailleurs, on voit que tout le monde de la classe des riches est musicien : les moins soignés croiraient avoir tout-à-fait manqué à leur éducation, s'ils ne savaient au moins bien jouer le *piano-forte* ou le violon, pincer la harpe ou la guitare. De là on voit briller en France un nombre considérable de ces *dilettanti* de l'un et l'autre sexe qui se distinguent par les connaissances du contre-point, et qui composent des morceaux de musique qui, par leur beauté, étonnent les étrangers, et font les délices des nationaux. Ainsi, il arrive souvent aux étrangers qui, demeurant à Paris, sont admis le soir dans des sociétés honnêtes où les sujets de la conversation ne roulent ordinairement que sur la littérature, les sciences et les beaux-arts; il arrive, dis-je, ce qui m'est arrivé à moi-même, presque dans ce moment où je m'occupe à faire connaître le goût des Français pour tous les beaux-arts. Je viens d'admirer, dans une société, les talents de Mme Simon Candeille, qui chantait une romance qu'elle accompagnait elle-même sur le *piano*. On admirait la pureté, l'étendue et les grâces de sa belle voix en chantant

Soavi note, dilettose istorie  
Raddolcitrìci di leggiadri cori. (*Cesarot. Trad. d'Ossian.*)

On était ravi de l'harmonie de l'instrument qu'elle touchait avec cette facilité et cette perfection qui est admirée chez les meilleurs professeurs italiens : mais la plus grande attention de la société portait sur la ravissante mélodie du chant et sur la beauté poétique des vers. On était curieux de savoir le nom du musicien et celui du poète. Quelle surprise et quel étonnement, lorsqu'on apprit que madame Simon Candeille, qui d'ailleurs chantait et jouait si bien, était elle-même l'auteur de la musique et de la poésie. Les étrangers trouveront en France beaucoup d'exemples pareils : *ab uno disce plures*; mais ces exemples sont fort rares en Italie. Qu'on juge à présent du goût des Français pour la musique, dans une époque où, soit par la mauvaise versification lyrique, soit par le mauvais genre de chant et par d'autres circonstances défavorables, elle n'a pu se signaler par ces progrès qu'on admire en Italie.

Je me ferai un plaisir de placer cette romance de madame Simon à la fin de mon Ouvrage, où je donnerai un recueil de poésies et de morceaux de musique nationale des Français.

pas manquer d'être musicien ; et , *vice versa* , un bon musicien doit avoir un génie naturel pour la poésie.

La musique , la poésie , la peinture et la danse sont des facultés analogues qui se donnent la main l'une à l'autre : elles naissent du même goût d'imitation. Mais les Français sont d'excellens poètes : ils ont fait voir , et font voir à présent plus que jamais , qu'ils peuvent être de bons peintres : entre toutes les nations du monde , ils se distinguent par l'élégance et les grâces de la danse , par l'agilité des doigts dans le jeu des instrumens : par quelle étrange fatalité donc ne pourraient-ils pas être aussi musiciens ? C'est , m'a dit un raisonneur , une mesure de la prévoyance de la Nature , qui sait distribuer avec sagesse le bon et le mauvais : elle a donné aux Italiens beaucoup d'aptitude à la musique ; et en en privant les Français , elle voulut les dédommager par cette aptitude qu'elle leur mit dans les jambes pour la danse. Ainsi , suivant cette idée , le climat froid qui glace la bouche des Français , échauffe les extrémités de leurs membres , et donne beaucoup de souplesse à leurs pieds et à leurs doigts. Il me semble entendre ici le même raisonnement de ceux qui soutenaient que , par cette même prévoyance peut-être , les Allemands ont une langue peu bonne à parler , mais très-propre à chanter : *risum teneatis amici !*

§ 1170. On a prétendu que les Français n'avaient ni goût ni génie pour la poésie , quant à l'exercice de la versification , et que , d'après cette opinion , il fallait céder la palme aux Italiens , dont le génie se manifeste par des *impromptus* faits par un grand nombre de personnes sans culture et sans éducation. C'est , dit-on , ce sentiment prompt et facile qui caractérise le goût et le génie. On croit qu'il ne se trouve pas en France un seul homme qui fasse sur-le-champ des vers sur un sujet donné ; et l'on

conclut de là que le goût pour le chant poétique n'y existe pas; et même s'il y existait, la langue s'opposerait au talent d'improviser. C'est en effet par la richesse de la langue italienne que M. *Deodati de' Tovazzi* (dans sa Dissertation de l'Excellence de la Langue italienne) attribue aux Italiens le talent d'improviser en vers.

Ces raisonnemens mal fondés sont passés en maximes, sans qu'on se donnât la peine de les examiner. Dans une note du *Précis historique sur les progrès de la poésie des langues italienne et française*, placé à la tête du premier volume de cet Ouvrage, à la page 51, j'ai donné une idée de la plus grande partie des improvisateurs italiens qui ne sont que de malheureux rimailleurs errans de ville en ville pour se procurer des moyens d'existence. Souvent ils font de beaux vers qui sont à eux parce qu'ils les achètent; ou s'ils ne les achètent pas, ils sont le produit d'une longue méditation dans le secret du cabinet; produit que, par la force de leur mémoire, ils vont débiter sous le nom d'*impromptu* dans certaines sociétés où se trouvent souvent des dupes qui avalent chaque vers avec la surprise du prodige. Peu contents de ce triomphe, ils ont quelquefois la sotte effronterie de se faire imprimer; et, quoique dépourvus de tout autre talent, ils insultent les grands poètes et les littérateurs d'un mérite généralement reconnu.

Pour prouver que le talent d'improviser est étranger au goût et au génie de la poésie, et qu'il ne dépend pas en général des qualités des langues, il suffit de rappeler le fait généralement reconnu, que la plus grande partie des littérateurs italiens, même les plus grands poètes, n'ont pas eu le don d'improviser; au lieu que nous voyons les paysans, les laboureurs qui savent à peine deux mille mots de leur langue richissime, improviser des vers avec une facilité



étonnante. On reconnaît même en Italie, que plusieurs savans très-distingués n'ont pas même le don précieux d'improviser en prose. Ce talent particulier ne consiste que dans la faculté que l'homme a de se distraire avec sang-froid des objets environnans, de rentrer et de s'isoler en soi-même; et là, concentré dans toutes les idées de son imagination, peindre par des paroles, les images que l'esprit artificiellement agité a pu concevoir.

Le caractère vif et ardent qui distingue les Français, devrait s'opposer à cette espèce de concentration profonde si favorable aux *impromptus*. Nous voyons néanmoins qu'ils se font généralement remarquer par une éloquence prodigieuse, riche, facile et imitative : leur élocution est un torrent que rien ne peut arrêter. Or, s'ils sont si fameux en improvisant de la prose, pourquoi ne le seraient-ils pas en improvisant des vers ? — C'est, dira-t-on, que la langue française n'est pas poétique, et qu'elle n'a pas assez de rimes. — Cependant, si la langue n'est pas poétique, pourquoi se prête-t-elle avec succès à tous les genres de poésie qu'on n'improvise pas ? Nous avons prouvé (tom. 1) que la langue française, par ses accents toniques qui, dans une même étendue de vers, sont en plus grand nombre en français qu'en italien, et par cette disposition naturelle des mots en rythmes iambe et anapeste, est la plus propre à se modifier presque spontanément en vers. Nous voyons en effet que les Français font des vers avec une grande facilité. Nous lisons des vers charmans qui ont été improvisés par des poètes vivans, qui font beaucoup d'honneur à la littérature française. On dit communément que Voltaire faisait et dictait des vers avec la même facilité que de la prose. Qu'on ne croie pas en outre que, malgré les obstacles et les chaînes artificielles dont la versification française est entourée, les

vers de Corneille, de Racine (quoique limés et repolis après, pendant long-tems) aient été créés avec moins de promptitude que ceux des improvisateurs italiens qui, par l'emploi du chant, et par les longues ritournelles des instrumens, gagnent beaucoup de tems entre un vers et l'autre. Quant à la disette de la rime, il règne là-dessus de grands préjugés. D'abord, nous voyons que les grands poètes ne l'ont jamais mendiiée dans leurs vers : nous voyons que les paysans italiens ne sont pas gênés par la rime dans leurs impromptus, quoique le nombre très-borné des mots qu'ils savent, doive aussi borner le nombre des rimes. Ensuite, s'il est vrai que la rime soit riche, soit suffisante, elle doit être pour l'oreille, et non pour les yeux, comme l'atteste Voltaire; et s'il est vrai que, comme le dit Wailly (Règle 8<sup>e</sup>, sur la rime), les mots masculins, terminés par des sons pleins, riment entre eux par la seule consonnance d'une voyelle; il doit être vrai aussi que la langue française, qui abonde plus que l'italienne en mots masculins, doit abonder en rimes suffisantes (Voy. le chapitre sur la Rime, tom. 1, depuis la page 477 jusqu'à la page 511.). Consultons enfin le Dictionnaire des Rimes de Châtelet et de Boiste, et nous verrons que si leur nombre ne surpasse celui du Dictionnaire italien de *Ruscelli*, au moins il l'égale.

Pourquoi donc, dira-t-on, les poètes français n'improvisent-ils pas? c'est que cette espèce de talent n'a jamais été de mode en France : c'est qu'on a cru qu'il était impossible de faire des impromptus, par la raison qu'on n'en avait pas fait encore : c'est que cette espèce de travail, qui concentre et fixe l'application, est contraire au caractère de vivacité; c'est que de pareils efforts n'obtiennent que très-rarement des succès qui soient dignes d'un littérateur et d'un vrai poète, et qu'ils ne donnent d'ordinaire au poète que l'avan-

tage frivole et stérile de faire des vers très-faibles et souvent sans combinaison, mais presque toujours sans poésie, ce qui répugne à l'exactitude scrupuleuse qui guide les Français dans l'exercice des beaux-arts : enfin, c'est qu'ils ont trop de tact pour ne point connaître que le talent futile d'improvisateur se confond très-souvent avec celui d'imposteur; qu'il est inséparable de la faveur des Compères; et que, s'il leur prenait envie de se faire imprimer avec le titre d'improvisateurs, il leur faudrait blanchir le matin le linge fort sale de leurs impromptus du soir.

§ 1171. On peut indiquer le goût des Français pour la musique, par cette grande sensibilité à la beauté de la mélodie et de la symphonie dont ils sont charmés et extasiés. Guidés par ce sentiment délicat, ils rejettent tout ce qui ne flatte pas leur oreille; et, dédaignant la médiocrité, ils passent au-delà des monts pour chercher et imiter tout ce qu'il y a de plus beau.

Ces observations, qui devraient faire remarquer le goût exquis des Français, ont donné, au contraire, aux hommes superficiels le motif de ne pas juger avec avantage le génie des Français pour la musique. Et on ne s'aperçoit pas que lorsqu'ils crient contre leur mauvaise musique, c'est alors qu'ils dévoilent leur goût pour la musique même : car enfin, pour juger le mauvais, il faut connaître le beau; il en faut distinguer le plus et le moins, être sensible à l'un et à l'autre, et avoir un génie inné de la beauté.— Le *Bodino* assure que les Français, jadis barbares et féroces, furent civilisés par la mélodie de la musique, à laquelle ils étaient extrêmement sensibles.

S'il m'est permis de faire à ce sujet une réflexion qui peut paraître bizarre, je dirai que ce même génie inné, ce même goût exquis et précoce pour tout ce qui est beau, a été un des plus puissans motifs qui ait

retardé les progrès de la musique en France. Leur génie brillant, leurs progrès extraordinaires dans la culture des arts et du luxe, et leur caractère d'impatience pour les plaisirs, leur faisant mépriser la musique de leur pays, qui d'abord ne pouvait être que très-impairfaite, ils l'ont cherchée parmi les étrangers, et particulièrement chez les Italiens qui, les devançant dans la culture et la civilisation, et ayant prodigué tous les moyens nécessaires pour faire prospérer les arts du génie, offraient la plus belle et la plus séduisante musique.

C'est ainsi à peu près que des nations avides d'or l'ont cherché dans les pays éloignés, en laissant sans culture leurs terrains immenses et féconds qui pouvaient être la véritable source de richesses.

§ 1172. On a parlé des Français comme de gens qui sont doués d'un esprit imitatif et de perfectionnement, mais qui sont peu capables d'inventer : et l'on a dit par là que, puisqu'ils n'ont pas su imiter la musique des Italiens, c'est une preuve évidente que réellement leur caractère se refuse à la belle mélodie du chant. Mais l'on se trompe : j'ai fait voir, et tout le monde sait, que, malgré les grands obstacles d'une versification mal entendue, les Français ont su imiter, autant que possible, la musique des étrangers.

Mais, sans vouloir discuter si, en confondant le génie d'invention avec l'instinct, je pourrais prétendre, avec l'italien *Borsa*, avec Condillac et d'autres philosophes, que l'instinct du génie consiste dans une longue habitude lentement et insensiblement enracinée dans les hommes : je prétends prouver seulement, que l'esprit d'imitation et de perfectionnement suppose un germe réel d'invention. Il faut du génie pour ajouter aux inventions du génie ; comme, ainsi que l'a dit M. de La Harpe, *il faut du génie pour traduire le génie*. En effet, qu'un Français sache par cœur tous les

plus beaux morceaux des poètes et des orateurs célèbres, il ne sera jamais bon poète, ni bon orateur, si la nature ne l'a pas appelé à être tel. Par le génie d'imitation et de perfectionnement, on accorde donc aux Français un génie d'invention; car, au fond, imiter et perfectionner, c'est le même qu'ajouter d'autres inventions aux choses inventées. D'ailleurs, même en accordant que les nations voisines aient devancé les Français en certains genres d'inventions du génie, serait-ce une raison pour prouver que les Français n'ont aucun génie d'invention? Ignore-t-on que les productions possibles du génie, prêtes à être réalisées partout, ne doivent leur existence qu'au hasard et à la faveur des circonstances?

§ 1173. « Voulez-vous savoir, dit M. Grétry (*Mémoires*, tom. 1, pag. 155), si un individu quelconque est né sensible à la musique? voyez seulement s'il a l'esprit simple et juste; si dans ses discours, ses manières, ses vêtemens, il n'a rien d'affecté; s'il aime les fleurs, les enfans; si le tendre sentiment d'amour le domine. Un tel être aime passionnément l'harmonie et la mélodie qu'elle renferme; et il n'a pas besoin de composer une brochure d'après les idées des autres, pour nous le prouver. »

A ces traits, qui ne voudra pas reconnaître les Français en général (1)?

---

(1) On y reconnaitra à ces traits les Français, mais d'une manière très-distinguée entre toutes les nations du monde. Sans les lever tons, je dirai ici quelques mots sur leur passion pour les fleurs. Ce n'est pas seulement que

Giovani vaghi e donne innamorate  
Bramano averne e seno e tempia ornate.

*Ariost.*

la passion en est générale : on a établi exprès un grand marché, appelé *Marché des Fleurs*, qu'on tient deux fois par semaine, où tout Paris

« La France, continue le même Grétry, offrant une température mixte entre l'Italie et l'Allemagne, semble » devoir un jour produire les meilleurs musiciens, c'est-à-dire ceux qui sauront se servir le plus à propos de la » mélodie, unie à l'harmonie, pour faire un tout parfait. » Et voici les Français, qui, suivant cet auteur, étaient le peuple le moins disposé pour la musique, devenus maintenant le peuple le mieux disposé à la meilleure musique.

§ 1174. Voulez-vous savoir si les Français ont de bonnes dispositions pour la belle musique ? considérez la température de leur climat (voy. les art. aux pag. 125, 131 de ce troisième vol.), examinez leur terrain, la variété entre les montagnes, les collines, les bois, les rivières, et tout ce qui se présente d'un air doux et moëlleux : regardez la vivacité qui brille dans leurs yeux ; une grande sensibilité dans leurs organes, une organisation parfaite, une mémoire extraordinaire, une intelligence prompte, une imagination vive, une passion forte pour les plaisirs, un goût délicat et distingué pour les beaux-arts. Les sujets les plus favoris de leurs entretiens ne roulent que sur la danse, la poésie, la peinture, la musique. Voyez quel intérêt ils attachent à la mélodie et à la symphonie de *Sacchini*, de *Piccini*, de *Paesello*, de *Cimarosa*, de *Mozart*, de *Martini*, de *Zingarelli*, et à quelques pièces de *Lulli*, de *Gluck*, de Grétry, de *Monsigny*, ou de quelques autres compositeurs français.

Enfin, voulez-vous décider encore mieux de la sensi-

---

court pour en faire des provisions. Anciennement la tulipe était rare en France, mais tout le monde voulait en avoir : le hasard m'a fait lire dans le Dictionnaire de Ménage, qu'on a vu vendre à Paris un oignon de tulipe trois cents pistoles.

bilité, du goût et des excellentes dispositions des Français pour la musique, dispositions annoncées par la réunion de tous les motifs que je viens de citer ? parcourez d'un œil observateur les théâtres italiens et français au moment où l'on joue les plus beaux chefs-d'œuvre des compositeurs ci-dessus cités ; vous n'entendrez, dans les théâtres italiens, qu'un affreux vacarme de la part des nombreux spectateurs qui s'y portent pour faire la conversation, pour jouer, boire et manger, et pour des rendez-vous de galanterie : on dirait que leurs oreilles sont là pour rien. Dans les théâtres français, au contraire, on observe un silence parfait : tout y est oreille et attention. La belle mélodie extasie les Français, les transporte hors d'eux-mêmes. J'ai vu à Paris des spectateurs tellement enivrés du plaisir de la belle musique, qu'ils alongeaient les bras vers la scène, et envoyaient des baisers à la bouche des chanteurs de laquelle sortaient ces beaux traits de mélodie qui les remplissaient de joie et d'enthousiasme. Qu'on juge par là, entre les deux nations, quelle est la plus sensible au chant.

Toutes ces qualités, que l'ardeur de la dispute a fait relever en faveur des Français, semblent décider de leur supériorité absolue sur les autres peuples d'Europe. Et l'on voit, en dernier résultat, que les Français, qui naguère avaient été condamnés à renoncer au doux plaisir de la bonne musique, peuvent s'en faire maintenant un droit de préférence.

Presque partout, en considérant en particulier les différens motifs par lesquels on a cru que la nation française devait être sourde aux charmes de la belle mélodie, nous avons relevé des avantages positifs et bien marqués.

Sans tenir aucun compte de ces droits de préférence, je me contenterai de conclure seulement que la langue

française, aussi bien que le goût et le génie des habitans de cet heureux climat, se prêtent aux progrès de la musique, de même que la langue et les habitans de l'Italie : ce qui a été l'objet principal de mon Ouvrage.

## OBJECTIONS.

§ 1175. *Première objection.* Il faut vraiment n'avoir jamais entendu jouer à Paris les opéra sérieux de l'Académie impériale, les opéra comiques du théâtre Feydeau, et les vaudevilles, pour oser être l'apologiste du goût des Français pour la belle musique. Y a-t-il au monde rien de plus insipide, rien de plus rude et de plus barbare dans ces théâtres, que le genre de chant que les Français sont ravis d'entendre, et qui fait bâiller les pauvres Italiens et les étrangers curieux de l'entendre pour une seule fois ? Et outre cela, quelle sensibilité, quelle délicatesse d'oreille peut-on accorder à un peuple qui ne sait chanter qu'à l'unisson, et qui par là est privé de ce plaisir enchanteur qui résulte de l'accord parfait de deux ou trois voix ?

§ 1176. *Réponse.* Par la connaissance qu'on peut avoir des théâtres français, il faut réunir la stupidité à l'insolence et à la mauvaise foi, pour ne point avouer que parmi des morceaux vraiment détestables, il s'en trouve un grand nombre d'autres si charmans, qu'ils ont vaincu, malgré lui, l'obstination de J.-J. Rousseau, et qu'ils étonnent tous les étrangers et les Italiens honnêtes. Et les savans en sont d'autant plus surpris, qu'ils voient que ces morceaux de musique ravissante sont ordinairement associés à une mauvaise versification lyrique qui devrait absolument tarir la source de toute mélodie.

Quant au mauvais goût qui règne dans le style de quel-



ques compositeurs et de quelques chanteurs sur une grande partie de leur chant, il est assez reconnu et avoué même par les Français : et cette confession sincère de leur part, est une preuve infaillible de leur bon goût ; car on ne peut pas connaître ce qui est mauvais, et cela particulièrement dans les choses nationales et d'habitude, si on n'a pas un goût et une sensibilité exquise pour tout ce qui est beau.

Ce n'est point par l'effet du mauvais goût qu'on a souffert ou au moins toléré à Paris, jusqu'à présent, cette mauvaise méthode et cette mauvaise école qu'on déteste généralement dans le chant : elles tiennent plutôt à l'esprit de parti, à l'entêtement de quelques particuliers attachés aux vieilles routines, à la faiblesse du talent de quelques compositeurs, au peu de protection et d'encouragement qu'on a accordés à cet art, et à plusieurs autres causes combinées pour perpétuer ce mauvais genre de chant, malgré les cris de la pluralité des Français.

Enfin, quant au chant à l'unisson qu'on leur reproche, il faudra toujours prouver que cet usage dépend du peu de finesse d'oreille. Est-ce qu'il ne faut pas de la finesse d'oreille pour accorder deux voix à l'unisson ? — Ne pourrait-on pas dire aussi que ce chant à l'unisson, chez un peuple où les progrès de la musique sont en général retardés, dépend du peu d'habitude qu'on a pour chanter autrement ? On n'a chanté en effet en France que des chansons et des romances où l'on n'a pas eu occasion d'accorder ordinairement deux ou trois voix ensemble qui font un concert de *soprano*, *tenor* et *basso*. Cet accord suppose la culture de l'art ; et il est ignoré dans les pays où cette culture n'existe pas, quoique le peuple ait des dispositions pour l'apprendre. Qu'on soumette à l'expérience cette dernière proposition, et l'on verra en effet

que, chez tous les peuples, les premiers chants à plusieurs voix se font à l'unisson ; ce que j'ai observé en Sicile et à Naples, où les *Lazzaroni*, qui vivent au milieu de la musique, chantent à l'unisson leurs chansons populaires. Que le peuple français, faute de culture dans ce genre de goût, chante d'ordinaire à l'unisson, cela ne prouve pas qu'il lui est impossible de chanter autrement. Nous avons fait voir dans tout le cours de cet Ouvrage, le grand tort et même le ridicule de ces prétendus raisonneurs accoutumés, dans leurs jugemens irréflechis, à tirer des conséquences à *non esse ad non posse*. En effet, quoi qu'on dise que le peuple français ne chante qu'à l'unisson, je trouve souvent des exemples contraires dans les rues de Paris : j'y ai entendu chanter la chanson,

Bocage, que l'aurore, etc.

avec un accord qui était parfait : on chante dans les rues, avec le même accord, le duo de l'opéra intitulé *les Prisonniers*,

O ciel ! dois-je en croire mes yeux, etc.

On pourrait en citer plusieurs autres exemples. Les Français ont donc assez d'oreille pour accorder agréablement deux ou trois voix.

§ 1177. *Seconde objection.* Quelles que soient les bonnes dispositions des Français pour tout ce qui est beau, ils ne pourront changer leur mauvaise méthode et leur mauvaise école pour substituer à leur chant les charmes et le goût de la belle mélodie italienne. C'est que pour chanter dans le goût italien, il faut la langue et la voix des Italiens. M. *Angeloni de Frosinone* l'a dit bien, et à propos, dans sa Dissertation sur la vie et les œuvres de *Guido d'Arezzo* : il soutient (pag. 178) et il promet de

prouver silleurs, que *Materia del canto è la lingua: ordinatrice degli organi umani per formar belle voci, e per far ben cantare è la lingua, s'ella è armoniosa e piena di dolci suoni. Perfezion di canto null' altra cosa è che perfezione di suoni di lingua; siccome perfezione d'organi vocali, niuna altra cosa pur è che perfezione di suoni di lingua.* Il dit (pag. 46) que *miserevol cosa è il sapere, e l'arte de' maestri musici anche i più valenti, ove non abbian essi alle mani, e lingua e canteri italiani; e che se i soprani ossia castrati d'Italia sanno modulare prodigii di melodia, ciò da altro non procede che dalla agevolezza elocutiva che i suoni dolcissimi della lingua italiana ed i perfetti organi vocali dalla lingua disposti ed ordinati, lor sempre porgono* (pag. 15). Or les Français, dit M. Angeloni (pag. 50), n'ont et ne peuvent avoir de belles voix à cause des suoni ora raggianti o gorgoglianti nell' esofago, ora echeggianti, e ringhianti nelle narici, or pieni di ruvide aspirazioni, ed or sordi aspri e discordanti de leur langue. Il soupçonne encore très-fort (pag. 13) qu'à cause de ces mauvais sons, les Français *non saranno atti a sentir tutta la forza di quel ch' egli dovrà dire de' soavissimi suoni dell' egregia musical lingua italiana...* Et il déclare avec assurance (même page) qu'en fait de musique, les Français *aver non possono squisitezza di giudicio nell' orecchio, etc., etc.*

§ 1178. Réponse. Il n'y a pas de philosophes qui ne soient d'accord que le chant, premier mouvement effusif, a donné les qualités distinctives du langage, et qu'il a été la source de l'harmonie et de la mélodie poétiques. Je veux accorder pourtant que les langues et la poésie ont pu exercer sur la musique quelque droit de réaction. Mais

si M. *Angeloni* voulait que la langue formât la musique, et non pas que la musique formât la langue, il devait au moins, pour être conséquent avec lui-même, s'abstenir d'énoncer, immédiatement après (pag. 199 et 200), la vérité suivante, sollicitée par le bon sens et très-familière aux savans, que *perchè a Roma nelle chiese musicalmente si cantò più che in alcuna altra parte d'Italia, tanto si perfezionarono i suoni del linguaggio nostro che niun popolo fu per avventura mai nel mondo che sì dolci gli avesse*. Par ces mots, il dit très-clairement que ce fut la musique qui, par une longue habitude, perfectionna la langue et les sons à Rome.

M. *Angeloni* prétend que ce fut la langue italienne qui modifia les organes de la voix. Mais j'aurais cru plutôt que ce furent les dispositions naturelles des organes vocales qui ont pu donner aux langues les bonnes ou mauvaises modifications de la voix; et que, selon les observations anatomiques de M. Dodart, la différence de la voix qui forme la parole, et de celle qui forme le chant, consistent dans les différentes situations de cette partie supérieure de la trachée-artère appelée *larinx*, d'où, par une petite fente distinguée par le nom de *glotte*, descend et remonte l'air que nous respirons.

D'après tout ce qu'on a examiné et observé dans le cours de cet Ouvrage, les difficultés de M. *Angeloni* qui fait écho à tout ce que plusieurs Italiens et Français ont pu inventer pour avilir la langue et la musique françaises, sont tout-à-fait déplacées, et les réponses superflues. Parmi les sons et articulations agréables et suaves de la langue italienne, dont il fait un si brillant étalage, nous avons vu qu'il n'y en a aucun qui ne soit commun avec la langue italienne. (§ 885 jusqu'au § 898.) Nous avons démontré que les élisions qu'on avait voulu y

méconnaître, sont dans cette langue, quant au nombre et quant à l'effet, au moins les mêmes que celles que Rousseau admire dans l'italienne (§ 947). Nous avons fait voir que quant aux autres sons que la langue française possède, outre ceux qui lui sont communs avec l'italienne, ils sont bien loin de s'opposer aux bonnes qualités du langage et de la musique, pourvu qu'on sache les employer bien et à propos. (V. les cinq art. du chap. 5 de ce dernier vol.)

Mais je ne saurais terminer cet article sans revenir à ces mots résonnans employés par notre antagoniste : *suoni ragghianti, e gorgoglianti nell' esofago... ruvide aspirazioni... suoni ringhianti nelle narici... suoni discordanti*, et d'autres mots étudiés et jetés pour rendre sa phrase pompeuse, et offrir ces beaux présens à la langue française. Qu'il me dise en grâce quels sont les sons aspirés et gutturaux qu'on trouve dans la langue française ? Ignore-t-il qu'une voyelle aspirée est, pour l'oreille des Français, un coup de tonnerre, et qu'à cet égard les Français l'emportent sur les Italiens, qui ne se font aucun scrupule de multiplier, même dans la poésie, les hiatus les plus rudes ? Ignore-t-il que leur langue n'a pas de sons gutturaux, si ce n'est celui de l'*h* aspirée sur un très-petit nombre de mots qu'on emploie avec circonspection dans la prose et dans les vers ? et quand même on l'emploierait souvent, ignore-t-il que l'aspiration de l'*h* est, en français, si douce et si légère, qu'elle semble se confondre avec l'*h* muette ? S'aviserait-il de confondre le son guttural de l'*h* des Français avec cette prononciation éternellement gutturale des consonnes italiennes, comme on l'entend à Florence ? Qu'entend-il enfin par ces mots, *suoni discordanti*, et par ce mot impropre *ringhianti* dans le nez ? On n'a jamais reproché à la langue française les sons discordans : M. *Angeloni* en sera

sera l'inventeur. Et quant au son nasal des voyelles, M. *Angeloni* mérite bien d'être confondu dans la foule grossière de certains étrangers dont j'ai parlé au § 1125 bis, parce qu'en exagérant le retentissement des sons voyelles dans les nâ-rines, il fait voir qu'il ne sait pas prononcer la langue française, et qu'il ne s'est pas donné la peine de l'entendre prononcer à Paris par les gens qui ont reçu une bonne éducation.

Au reste, que M. *Angeloni* soutienne que *materia del canto è la lingua*, et que par là le rossignol n'ait pas de chant puisqu'il n'a pas de langue; qu'il soutienne aussi que la langue, modifie les organes humains et les dispose à donner une belle voix et à faire bien chanter, à mesure qu'elle est plus sonore et plus harmonieuse (ce qui mérite d'être mieux examiné, distingué et modifié dans l'ouvrage nouveau qu'il nous promet (pag. 50 et 178); qu'il s'opiniâtre à croire que la langue italienne est la seule qui, par sa beauté, fournit aux *soprani* d'Italie les moyens de moduler prodigieusement la mélodie: il sera toujours vrai que, loin d'atteindre à son but, qui est celui de dé-crier la langue française, M. *Angeloni* ne fait que confirmer, sans s'en appercevoir, tout ce que je me suis proposé de prouver sur l'analogie des deux langues mises en comparaison. Ce rapprochement et cette analogie seront portés jusqu'à la dernière évidence, par la seule raison que la voix des *soprani* (sans excepter les tenors ni les basses-tailles) des théâtres français égale et même surpasse en beauté celles d'Italie. Selon les principes de M. *Angeloni*, cet avantage ne serait dû qu'à la beauté et à la *mellifluità* de la langue française.

Cette raison que je viens d'avancer n'est pas seulement une assertion spéculative et vague; elle est, par le fait, visible à tous les étrangers qui fréquentent les théâtres des opéra à

Paris. Que cet avantage énoncé l'emporte sur les théâtres italiens, c'est ce que j'écris ici, mais ce n'est pas moi qui le dis, je ne fais que rapporter l'opinion des connaisseurs, et précisément de plusieurs maîtres de musique napolitains demeurans à Paris, et qui, bien plus que M. *Angeloni*, ne sont pas les partisans de la langue française (1). S'il faut ici avancer mon opinion, je dis que, soit en Italie, soit en France, on trouve partout d'excellentes voix pour le chant, comme on en trouve aussi de mauvaises; et que le plus et le moins n'est souvent que l'effet du hasard, du choix, et de la culture; mais qu'en général les belles voix sont plus communes en France, quoique les moins cultivées et quelquefois les plus gâtées par une mauvaise école.

Mais ce n'est pas de ce petit avantage que les Français veulent tirer parti en faveur de leur langue: il ne faut que consulter les faits, et non la théorie de M. *Angeloni*, pour connaître que les voix de *soprano* qui font des prodiges de mélodie, se trouvent très-souvent parmi les lan-

---

(1) Le hasard met dans ce moment sous mes yeux un article du Magasin encyclopédique, n° de juin 1811, pag. 448, où le savant M. Rocfort, en faisant l'éloge du *Dictionnaire historique des Musiciens*, etc., fait par MM. Choron et Fayolle, parle, entr'autres chanteurs français, de Dubrioul, né à Paris en 1685: ce célèbre chanteur possédait la plus belle haute-contre qu'on ait jamais pu entendre. L'étendue de sa voix prenait de celle de *tenorè*, et allait jusqu'au *ré* d'en haut sans prendre de fausset. M. *Angeloni* doit savoir que, malgré les belles voix des *castrati* de Rome, le célèbre Dubrioul, qui se trouvait à Avignon, fut prié par le cardinal *Acquaviva*, légat en cette ville, d'aller avec lui à Rome, où le porporat voulait le présenter au pape *Ganganelli*, et le faire entrer à la chapelle Sixtine. Le cardinal *Durini*, qui succéda à *Acquaviva* en 1778, sous Pie VI, lui renouvela ces mêmes propositions qui furent constamment rejetées. — M. *Angeloni* doit savoir que, malgré la langue et la voix par excellence qu'il donne aux Romains, ce ne fut pas un Romain, ce chanteur unique et prodigieux (le chevalier Balthasar Ferri, Pérousin) dont J.-J. Rousseau parle dans son Dictionnaire, en disant qu'il avait la voix la plus étendue, la plus flexible, la plus douce et la plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé.

gues les plus rudes de l'Allemagne et de l'Angleterre. Et, grâce aux sentences de M. *Angeloni*, les Anglais se feront bientôt un droit de prétendre que leur langue est la plus *melliflua* de toutes les langues du monde, parce qu'elle a pu former la voix de la célèbre *Billington*, qui a surpassé non-seulement celle de *Farinelli*, de la *Catalani* et de l'espagnole *Colbran*, mais peut-être aussi celle du chevalier *Crescentini*.

§ 1179. *Troisième objection.* M. *Angeloni* croit avoir prouvé, jusqu'à la dernière évidence, que l'âpreté de la langue française produit l'âpreté du chant, par les raisons qu'il a exposées dans l'ouvrage cité, depuis la page 183 jusqu'à 190, où il rapporte un long passage de Jean Diacre qui, en parlant de la vie de Saint-Grégoire et du chant grégorien qu'on chantait à Rome, dit : *Hujus modulationis dulcedinem inter alias Europæ gentes Germani seu Galli discere, crebròque rediscere insigniter potuerunt : incorruptam verò, tam levitate animi (quia nonnulla de proprio gregorianis cantibus miscuerunt), quàm feritate quoque naturali, servare minimè potuerunt. Alpina siquidem corpora, vocum suarum tonitruis altisonè perstrepen-tia susceptæ modulationis dulcedinem propriè non resultant, quia bibuli gutturis barbari feritas, dum inflexionibus et percussionibus mitem nititur edere cantilenam, naturali quodam fragore, quasi plaustra per gradus confusè sonantia, rigidas voces jactat, etc., etc.* On peut conclure par là que les Français n'ont jamais eu et n'auront jamais ni la voix ni le bon goût pour former et pour exprimer une musique douce et mélodieuse.

§ 1180. *Réponse.* M. *Angeloni*, honteux de n'avoir produit contre la langue française que des idées *di lunga*



*barba*, et mille fois répétées inutilement, veut, pour nous régaler de quelque chose de nouveau, nous transporter au huitième siècle, afin de nous faire voir ce que c'était que la voix et le chant des Gaulois francs au tems de Charlemagne, éloigné de nous par l'espace de mille et quelques années (1); et en croyant peut-être opposer à la langue française l'Hercule de toutes ses objections, il nous fournit une raison de plus pour prouver qu'il n'y a presque pas de langue que la musique ne soit capable d'adoucir; que, du tems de Charlemagne, les Français qui parlaient alors la langue latine, mais corrompue et mêlée avec celle des Francs et des anciens Gaulois, purent parvenir à imiter la beauté du chant romain (plain-chant), malgré toute l'âpreté de quelque son guttural qui leur était propre: *Hujus modulationis dulcedinem discere, crebrè que rediscere INSIGNITER potuerunt*. Qu'on remarque ici que les Français prétendaient alors chanter mieux que les Romains mêmes: ils prétendaient *cantium à nostratibus* (c'est-à-dire par les Romains) *quibusdam neniis esse corruptum*. Ils détestaient, peut-être avec raison, cette espèce de chant efféminé propre à bercer les enfans, réprouvé même à présent par tous les savans italiens et français, comme je le ferai voir dans l'appendice suivant *sur la musique italienne*.

Dans la suite de ce passage latin, que je n'ai pas transcrit entièrement, M. *Angeloni* nous apprend que Charlemagne n'était pas content de voir la *différence*

---

(1) M. *Angeloni* pouvait étaler un plus grand trésor d'érudition, s'il n'avait oublié de nous transporter bien plus loin, c'est-à-dire dans le quatrième siècle, au tems du roi Clovis, qui, suivant les rapports de Guillaume Dupeyrat (*Recherches sur la chapelle de nos Rois*), demanda et obtint de Théodoric, roi des Goths d'Italie, un chanteur de l'église de Rome, nommé *Acorède*. « A l'arrivée de ce musicien, dit le même Dupeyrat, les prêtres et les chantres de Clovis se façonnèrent, et apprirent » à chanter plus doucement et plus agréablement. »

qui existait entre le chant romain et le chant français (remarquons qu'il parle de *différence de chant*, et non de *dissonance*), et que *petiit ab Adriano papa cantores qui Franciam de cantu corrigerent*; et qu'enfin par là les Français, ayant été instruits *satis eleganter* dans le genre du chant romain, les chantres de l'église de Metz reprirent *suavitatem pristinae modulationis*, et répandirent dans toute la France les beautés de ce chant romain. Il nous fait savoir que Charlemagne *omnes Gallos corripisse dulcedinem romani cantus levitate quoddam cognovit* (remarquons encore que l'on parle ici de *levitate quoddam*, et non pas de la voix et de la langue rude); et quoique *Metenses solâ naturali feritate paululum quid dissonare pervidit*; néanmoins les chantres de Metz surpassèrent dans ce genre de chant ceux de toutes les autres églises de France (1). La langue française, je le répète encore, a donc pu, malgré toute sa prétendue rudesse, acquérir l'élégance et la suavité du chant romain. Que pourrions-nous dire maintenant de la langue actuelle, changée, améliorée, adoucie par des soins continuels, et pendant dix siècles ?

(1) Si l'on croit à ce long morceau latin de Jean Diacre, l'imitation du chant romain, que les chantres français firent exactement et *insigniter*, est un fait réel; et ce fait même m'étonne. En effet, comment les chantres français ont-ils pu imiter l'élégance et la suavité du chant des églises de Rome, puisqu'il a été impossible à toutes les nations, et même aux Italiens, d'imiter exactement le *Misatere* qu'on y chante dans la semaine sainte, à la chapelle Sixtine ? Les Romains se sont toujours distingués par la beauté du chant d'église; et cela est dans l'ordre, non pas à cause de la *mellifluité* de la langue, comme le suppose M. *Angeloni*, qui semble vouloir ignorer qu'il y a en Italie des idiômes qui, dans la bouche des villageois même, surpassent en douceur et en beauté l'idiôme romain, mais à cause de la culture, des connaissances profondes et des longues habitudes dans ce genre de chant. Ce n'est donc pas sans raison qu'on peut être étonné de voir que les Français, dès le huitième siècle, aient pu pousser à un tel degré la culture du chant ecclésiastique, jusqu'à vouloir rivaliser avec les chantres romains.

Et puisque, selon le principe de M. *Angeloni*, le beau chant ne peut naître que d'une langue harmonieuse et pleine de sons doux, on peut légitimement conclure que les sons de la voix des Francs du huitième siècle étaient doux et harmonieux. Cette conséquence est parfaitement conforme à tout ce que j'ai dit dans le Précis historique, mis en tête de cet Ouvrage, à la note, page 31, où je fais mention de l'autorité de St.-Jérôme, qui assure que la langue des Gaëlois (de cette nation qui, selon Diodore de Sicile, César, Pomponius-Mela et Strabon, aimait passionnément la poésie) était douce et abondante; et que la jeunesse apprenait la langue latine pour la rendre plus grave (1).

Que si M. *Angeloni* veut absolument que la langue de ces chantres français eût été extrêmement rude, et, par sa conclusion, très-rudes aussi les organes de leur voix; comment se fit-il donc qu'ils purent corriger leur chant, en reprenant *insigniter...satis eleganter suavitatem pristinae modulationis*? et que parmi ces progrès, ont été remarqués ceux de Metz qui, non par légèreté, mais par une barbarie naturelle, avaient une voix dissonante? Il faut donc avouer que les conclusions de M. *Angeloni* peuvent être inconséquentes.

Et voilà les armes que M. *Angeloni*, emporté par je ne sais quelle ardeur ou manie de décrier la langue française, nous fournit, sans le vouloir, pour la défendre. Si l'amour de la vérité a, comme il le dit, guidé sa plume dans ses

---

(1) Qu'on lise la Dissertation de l'abbé *Cesarotti*, au tom. 1 des Poésies d'Ossian, pour voir combien la langue des Celtes, ancien peuple de la Gaule, était poétique et musicale. Cette langue a dû changer, et a été changée en effet par les invasions des Francs, des Normands, des Vandales, des Goths, des Sarrasins; mais elle a pu laisser sans doute quelque trace de son génie et de sa douceur.

notes à la Dissertation sur *Guido d'Arezzo*, il devrait faire le sacrifice de s'abaisser à répondre, s'il le peut, aux réflexions que je viens de faire, et que je crois au-dessus de toute réplique.

Mais M. *Angeloni*, en faisant abstraction de tout ce que je viens de dire, s'en tient uniquement à la rudesse de la langue et de la voix des Français du huitième siècle, rudesse qu'il voudrait prolonger jusqu'au dix-neuvième. Il s'en rapporte uniquement à ces mots de Jean Diaire: *Feritate naturali. . . alpina corpora. . . tonitruis perstreptentia. . . bibuli gutturis barbari feritas. . . frangentes in gutture voces potius quàm exprimentes*, qualités qui pouvaient convenir alors aux Français. Pour arriver à son but, il devrait prouver qu'elles leur conviennent encore. Mais sur ce point, pour me servir de l'expression de la Gazette de France du 10 août 1811, M. *Angelini* aurait bien *présenté son tems*. Qu'il réfléchisse donc ici que ces qualités avaient rapport à la rudesse de la voix, pendant qu'on parlait une langue qui était commune aux Romains et aux Français: et puisque les langues forment, selon M. *Angeloni*, les organes de la voix, pourquoi donc la langue latine, si douce chez les Romains, n'avait-elle pu adoucir la voix des Français? On voit que son système chancelle partout. Souvent une langue, toute belle qu'elle soit en elle-même, peut être prononcée d'une manière rude et désagréable. Tout dépend de l'éducation et de la culture. La prononciation de la langue toscane est un charme inexprimable dans la bouche des Siennois et des habitans des villages environnans; elle est une aspiration abominable dans celle des Florentins en général: la langue des Napolitains est charmante: elle est affreuse dans la bouche des *Lazzaroni* et des Calabrois. Quant aux Français du dix-huitième siècle, j'accorde également que (quelle qu'eût été la bonne qualité

du langage qu'ils parlaient) le ton immodéré de leur voix, semblable au bruit d'un tonnerre, et quelque son guttural dont leur prononciation (à ce que l'on rapporte) était affectée, pouvaient troubler la douce mélodie du chant, quoique la source de ce chant ne réside pas principalement dans la douceur du langage, mais dans le génie, dans le cœur, dans la tendre ou forte effusion des passions, dans l'art du compositeur et du chanteur. Cette même voix de tonnerre, adoucie par le chant, par l'imitation, par l'instruction, par l'exercice et par le goût, est, à mon avis, une des plus belles qualités requises pour la bonne musique.

Enfin, il faut se rappeler ici ce que, dans ce troisième volume, nous avons dit aux §§ 1099, pag. 7, et 1121, pag. 47, pour faire voir que les objections de M. *Angeloni* sont étrangères au grand point de la question qui roule sur les faibles progrès de la musique en France. On ne se plaint pas à présent de ce que la langue offre à la musique de mauvais sons, et de ce que la voix des Français est rude et discordante; on n'a pas dit encore, « la musique de tel ou tel autre maître compositeur est fort belle et très-mélodieuse; mais il n'y a ni du goût, ni de la voix en France pour être bien exécutée: » on se plaint seulement de ce que ces compositeurs offrent peu de chant à la langue et aux voix. Cet inconvénient dont on se plaint arrive, quoique moins souvent, en Italie même, malgré la *mellifluité* de la langue et de la voix. Nous voyons, au contraire, qu'en France on se loue quelquefois (et même souvent) de la belle mélodie du chant, malgré les prétendus sons, *ragghianti* et *ringhianti nelle narici*.

Mais puisque je soupçonne que M. *Angeloni* établit la beauté du chant italien sur ces travaux pénibles du gosier exprimés par les mots *gorgheggiare*, *trillare*, et d'autres

colifichets ridicules dont le gosier fait tous les frais ; il n'est pas hors de propos de faire voir dans l'appendice suivant, ce que les gens de bon sens ont pensé sur ce nouveau genre de mélodie. \*

---

## APPENDICE

### SUR LA MUSIQUE ITALIENNE.

§ 1181. ON aura de la peine à croire que tout ce que les Français admirent avec enthousiasme dans la musique italienne, au sujet de ces modulations douces, molles et efféminées (*lascive ed effeminate*), n'est qu'une imitation de la musique qui, il y a deux siècles, régnait en France : *La musica più molle, più delicata e più lasciva che non soleva costumarsi fra noi italiani, fece gli anni addietro passaggio di Francia in Italia* : ce sont les paroles de l'italien Ludovico Zuccolo, *accademico Filopono di Faenza*, dans son *Discours sulle ragioni del numero del verso italiano*

*La musica risorta nei più barbari tempi in Italia, dit le comte Algarotti (Saggio sull' opera in musica) si diffuse tosto per tutta l'Europa, e venne anche dagli oltramontani coltivata a segno che dicesi, ben aver essi per qualche tempo dato la voce, e fatto agl'italiani la battuta (1).*  
Que tout cela soit dit en passant.

§ 1182. La nature enseigne à accorder la voix à la variété des affections humaines : l'art s'étudia à combiner

---

(1) Sans tenir beaucoup de compte de cette musique efféminée, il est à propos de faire observer aussi ce que le P. Castel, jésuite, a cru avoir démontré, que la mesure même de la musique fut inventée par Jean de Meurs, français, chanoine de la cathédrale de Paris.

les sons avec une certaine proportion , de laquelle résultèrent l'harmonie et la musique. L'imitation de la nature par le chant a dû être une des premières choses qui se soient offertes à l'imagination des hommes. Ils ont chanté d'abord sans parole ; et ils ont senti que l'on pouvait rendre avec effusion toutes les passions, et que chaque affection du cœur avait ses accens, ses inflexions, sa mélodie, son chant. De ces observations naquit la musique imitative, qui, par le moyen de la mélodie, et à l'aide de l'harmonie, exprime toute espèce de discours, d'accent, de passion, et imite souvent les effets physiques. Ainsi le chant n'est qu'une imitation embellie de l'expression naturelle la plus parfaite. De là on a fait de la musique un langage qui, de même et plus encore que la pantomime, a ses accens, ses expressions, ses phrases, ses périodes.

Mais ce langage, quoique touchant, effusif et passionné, n'est qu'universel et vague en même tems : ainsi il a fallu associer la musique aux paroles, afin que ces paroles puissent dans toutes les occasions en être les interprètes, que le vague du discours musical pût avoir plus de précision, et que les spectateurs ne restassent pas dans l'incertitude sur les expressions du chant. Voilà par cette union un accord entre le langage de la musique et celui de la parole, ou plutôt de la poésie. L'homme, porté naturellement au chant, a voulu chanter les paroles ; et comme l'ordre et la symétrie de la musique sont naturels et invariables, il a dû donner aux paroles un ordre et une symétrie, une mesure et un mouvement invariables : ainsi le principe même qui l'a fait chanter, lui a fait faire des vers ; c'est pourquoi l'on trouve des poésies dans les tems les plus reculés et chez tous les peuples.

La musique n'est donc qu'un langage chanté, et la poésie n'est qu'une musique parlée : ce sont deux choses

qui doivent marcher parfaitement d'accord. La musique imite la parole, et, en l'imitant, elle ne fait qu'en augmenter la beauté, et donner un charme que la nature a refusé à l'original, mais que l'art a bien su lui procurer avec avantage ; et cela, par l'emploi de ce langage passionné, de ces accents déchirans, de ces traits si énergiques de mélodie et d'harmonie que *Palæstrina, Pergoless, Durante, Marelli* et leurs dignes émules ont su inventer et multiplier. Ainsi l'objet naturel et primitif du chant est uniquement celui d'exprimer avec énergie les sentimens des passions ; il n'est que l'effusion naturelle du langage perfectionné et rendu plus touchant par les secours de l'art, par les doux charmes de la musique qui agit le plus puissamment sur l'ame, et par laquelle *et excitamur et incendimur, et lenimur et languescimus, et ad hilaritatem et tristitiam sæpè deducimur* (Cic. de Orat.)

La musique a une influence décidée sur le cœur des hommes et sur la sensibilité des animaux ; elle en excite ou calme les passions, et en adoucit les mœurs sans en corrompre le cœur : c'est elle qui fait sentir à l'ame la douceur, la pitié, la tendresse, le plaisir et tous les sentimens qui honorent l'humanité. Le goût du chant est un de ces plaisirs que la nature a ménagés à l'homme pour le consoler de ses peines, le soulager dans ses travaux et le sauver de l'ennui de lui-même (1). Ce n'est pas sans

(1) *Et toi, fille du Ciel, dit Voltaire dans sa Henriade, ch. 7 :*

Et toi, fille du Ciel, toi, puissante harmonie,  
 Art charmant qui polis la Grèce et l'Italie :  
 J'entends de tous côtés ton langage enchançant,  
 Et tes sons souverains de l'oreille et du cœur.

*Atque eam, dit Quintilien, natura ipsa videtur, ad viderandos facilius labores, velut muneris nobis dedisse.*

Chez les Grecs, le chant éolien avait la vertu de calmer la tristesse ; le



raison qu'on dit qu'Orphée, aux accords mélodieux de sa lyre, charma les bêtes féroces, et qu'Amphion, par le même moyen, bâtit les murs de Thèbes. C'est alors que ces chanteurs divins, en prenant en main leur lyre d'ivoire, voyaient sortir des forêts les tigres, les ours, les lions qui venaient les flatter et leur lécher les pieds, et l'on aurait cru que les rochers attendris allaient descendre du haut des montagnes aux charmes de leurs doux accens. C'étaient

dorien, de modérer la fougue des desirs; le lydien, d'élever l'esprit aux objets célestes et divins; le phrygien, tantôt de rallumer les esprits, tantôt d'exciter les cœurs à la joie. Selon que l'air, frappé par des vibrations plus ou moins rares, plus ou moins fortes, plus ou moins claires, est poussé vers l'organe intérieur de l'oreille, il porte au cœur de ceux qui en sont affectés, ses différens mouvemens, capables d'exciter différens affections.

Pythagore, à ce que Quintilien rapporte (lib. 1 cap. 10), en voyant plusieurs jeunes gens échauffés par le vin, et qui, au son d'un instrument joué à la manière phrygienne, étaient sur le point de faire violence à une dame honnête, ordonna de changer le rythme du chant en celui qui était appelé *spondée*. Lorsque Clinias, pythagorien, se sentait transporté par la colère, il avait recours à sa lyre pour apaiser ses fureurs. Empédocle, de *Girgenti* en Sicile, calma la colère d'un jeune homme qui, le couteau à la main, était prêt à tuer son rival. Plutarque nous assure que Terpandre dissipa, par le moyen de la musique, une grande sédition qui avait éclaté dans la ville de Sparte. Dans les Mémoires de l'Académie des Sciences de Paris, en 1789, on raconte qu'un musicien dévoré par une fièvre violente, accompagnée de délire, de cris et de pleurs, fut parfaitement guéri par le moyen des concerts harmonieux.

Ceux qui douteraient encore de l'utilité et de la nécessité de la musique comme art, et comme faisant partie essentielle de la science physiologique, peuvent lire le Mémoire du docteur *Mojon*, médecin à Gènes, traduit du français en italien par M. *Mugetti*, médecin de l'école de Pavie, et imprimé à Paris en 1803. On peut encore lire les effets prodigieux de la musique, dans le Dictionnaire de J.-J. Rousseau, au mot *Musique*.

Des gens graves et des savans peuvent regarder la musique; qui a fait les délices de princes accomplis et l'ambusement le plus élégant des cours polies, comme un art de luxe, frivole et qui énerve le cœur; mais, sans m'engager ici à en faire les justes éloges, je me contenterai seulement de la défendre de cet injuste reproche, et je dirai avec Montesquieu (*Esprit des Loix*), « que la musique est le seul de tous les arts qui ne corrompe pas l'esprit. »

les hommes barbares, ces bêtes féroces, que la mélodie du chant sut ramener à la civilisation : *Silvestres homines sacer interpresque Deorum cœdibus et victu fœdo deterruit Orpheus ; dictus ab hoc lenire tigres rabidosque leones :*

*Scilicet ingenuas didicisse fideliter artes,  
Emollit mores, nec sinit esse feros.*

Tel est le pouvoir de la musique, de cet art qui est le seul des talens qui jouisse de lui-même (car tous les autres ont besoin de témoins), de cet art, don du Ciel accordé à l'homme dans l'innocence, de cet art qui est le plus pur de tous les plaisirs.

§ 1183. Par cet ascendant de la musique sur le cœur des hommes, tous les anciens en général sont d'accord qu'elle était nécessaire pour porter à la civilisation les peuples naturellement barbares et sauvages, pour adoucir leurs cœurs farouches, et pour calmer les passions et composer les mœurs. Polybe attribue à la musique la différence des mœurs qu'on remarquait chez les peuples d'Arcadie, où l'air était naturellement triste et froid, et où on avait établi la loi qui ordonnait à la jeunesse de s'y exercer jusqu'à l'âge de trente ans. Les habitans de Cinète, ville de la même Arcadie, devinrent barbares, cruels, et se signalèrent par de grands crimes, parce qu'ils avaient méprisé l'étude de la musique qui avait adouci les mœurs des villes voisines.

Aristote, Théophraste, Plutarque (Vie de Pélopidas), Platon et tous les anciens sont d'accord touchant la puissance de la musique sur les mœurs. Ce dernier philosophe ne craint point de dire que les républiques (ainsi que toute autre constitution meilleure) ne pouvaient jamais périr tant qu'on y observerait les raisons d'un bon accord

musical ; que l'on ne pouvait faire des changemens dans la musique, sans qu'il n'y en ait un dans la constitution de l'Etat.

§ 1184. On peut donner une vraie idée de la musique des anciens Grecs, par cette belle réflexion de Platon : « On ne doit pas, dit-il, juger de la musique » par le plaisir, ni rechercher celle qui n'a d'autre » objet que le plaisir, mais celle qui contient en soi la » ressemblance du beau. » Or le beau n'est que la nature.

Pour connaître à peu près quelle était la nature de la musique grecque dont on raconte tant de miracles, il faut examiner quelques airs grecs que M. Burette nous a conservés ; et l'on verra, comme l'observe un savant moderne qui honore la belle littérature, qu'en la comparant au plain-chant, c'est absolument le même système. L'histoire prouve que le chant grégorien est le reste de cette musique antique dont on parle avec tant d'éloge.

Et voilà enfin quelle est cette belle musique dont Quintilien (Inst. Orat., lib. 10) dit que *Socrates jam senes institui non erubescibat*, et que sans elle, *non potest esse perfecta eloquentia*. Voilà quelle était cette musique par laquelle *Themistocles*, selon l'expression de Cicéron, *habitus est indoctior*, parce qu'il avait avoué qu'il n'y était pas trop habile. Platon en effet avait déclaré que la musique était nécessaire à tout homme poli : *Nam quis ignorat*, dit Quintilien (lib. 1, cap. 10), *musicen tantum jam illis antiquis temporibus, non studii modò, verum etiam venerationis habuisse, ut iidem musici et vates et sapientes judicarentur*. Mais Platon fait connaître qu'il y a une espèce de musique contraire à celle qui, par ses accords, a la force de pousser les hommes à ces degrés de civilisation pour lesquels elle a été instituée. En réprochant cette

espèce de musique, il dit dans son *Thimée* : *Atqui, et harmonia quæ notiones habet animæ nostræ discussionibus congruas atque cognatas, homini prudenter musis utenti, non ad voluptatem rationis expertem, est utilis : sed à musis idèò data est ut per eam dissonantem circuitum animæ componamus et ad concentum sibi congruum redigamus.* « Damon vous dira, poursuit le même auteur dans sa » République, liv. 3, quels sont les sons capables de faire » naître la bassesse de l'ame, l'insolence et les vertus con- » traaires. » Voilà enfin cette musique qui faisait le principal ornement des hommes de l'antiquité, et par laquelle Cornelius Nepos (*de Viris illustribus*) a cru intéressant de rapporter, *quis musicam docuerit Epaminondam, aut in ejus virtutibus commemorari saltasse eum commodè, scienterque tibiis cantasse.*

§ 1185. Si ce même Damon pouvait revenir en ce monde, il nous dirait sans doute quelle est en Italie la grande partie de musique frivole et fade contre laquelle le bon sens murmure, et quelle est cette autre grande partie lâche et efféminée contre laquelle les mœurs ont souvent fait naufrage. Il nous expliquerait, ce qu'un prestige fatal ne nous a pas encore permis de concevoir, quelle est la véritable musique dramatique et le bel art d'exprimer les passions, capable d'émuouvoir le cœur, d'exciter de nobles affections et des vertus dignes et utiles au bien de l'Etat, et quelle est cette musique de pur agrément, cet art superficiel incompatible avec la vérité et l'effet dramatique, cet art dont tout le mérite se borne à flatter l'oreille par des broderies que le savant *Algarotti* appelle *arabeschi musicali, e nuovi arzigogoli*, qui ne sont pas le chant, mais le vernis du chant, et qui flattent l'oreille sans rien dire au cœur ni à l'esprit. Il nous apprendrait enfin quelle est cette musique naturelle, ner-

veuse, touchante et sentimentale qui excite les passions douces et vertueuses par le charme de la mélodie, et qui fait naître dans le cœur l'harmonie touchante qui règne dans ses expressions, et à laquelle on peut vraiment accorder une estime sentie, dans tous les lieux, dans tous les tems et chez toutes les nations; et quelle est cette autre espèce de chant *lubrico, effeminato, e debole*, modifiée selon les mœurs actuelles et selon notre manière de sentir, propre à toucher seulement les cœurs faibles et efféminés, corrompus par le luxe; auquel on ne peut accorder qu'une estime servile et d'opinion : estime précaire qui varie selon le changement des tems, des idées et des mœurs.

§ 1186. L'abbé Arnaud qui avait une estime profonde pour la musique, qui, plus que personne, était sensible à ses charmes, et capable d'en apprécier les beautés, a paru se déclarer ouvertement contre la musique dont la richesse dégénéra en luxe et la hardiesse en extravagance, chez les Italiens plus avides de sensations que de sentimens. Pour ne pas transcrire ici tout ce qu'il a pu dire à ce sujet, j'invite tous les musiciens à lire et à méditer la Lettre qu'il a écrite au comte de Caylus, son Discours sur la Langue, une autre Lettre sur l'ouvrage italien intitulé *il Teatro alla moda*, une Dissertation courte sur l'imitation dramatique, un Essai sur le drame lyrique, etc.

Mais ce n'est pas seulement l'abbé Arnaud qui parle contre la musique italienne : ses principes pour la combattre sont ceux des Italiens eux-mêmes qui sont le plus estimés par leur goût et par leur savoir, et qui ont consigné ces mêmes principes dans des écrits admirés en Italie et partout ailleurs.

§ 1187. Qu'on lise à ce sujet tout ce qui a été déclamé avec beaucoup de zèle par les maîtres de l'art poétique, et par les compositeurs des drames pour la musique.

*Muratori*

*Muratori* (tom. 2, Perf. poes., lib. 3, cap. 5 et 6) dit : *La musica teatrale è condotta ad una smoderata effeminatezza : onde ella è piuttosto atta a corrompere gli animi degli uditori, che a purgarli e migliorarli, come dall' antica musica si faceva.* Il cite l'autorité des anciens qui blâmaient cette sorte de musique capable de corrompre le cœur des hommes ; tels que Cic., l. 2, de *Legibus* ; Quint., lib. 1, cap. 10 ; Plutarq., de *Musica*. Qu'on lise à ce sujet *Crescimbeni*, Ist., lib. 1, pag. 71, et *Comment.*, lib. 1, cap. 12 ; *Gravina*, *Tratt. della Tragedia* ; *Apostol Zeno*, dans une lettre citée par *Murat.*, loc. cit., *Prefaz.* à son *Teatro italiano*.

L'abbé *Métastase*, en écrivant à *Mattei*, disait : « Nos musiciens, contens d'avoir dans leurs airs chatouillé les oreilles avec *una sonatina di gola*, ont fait de notre théâtre un amas d'in vraisemblances honteuses et intolérables. » (C'est la traduction de ses propres mots.)

Le même, dans une lettre qu'il écrit au chevalier de *Chastellux*, s'exprime de la manière suivante : *Non possiamo non confessare concordemente l'enorme abuso che fanno per lo più a giorni nostri di così bell' arte gli Artisti ; impiegando a caso le seduttrici facoltà di questa, fuor di luogo e di tempo, a dispetto del senso commune ; ed imitando ben spesso il frastuono delle tempeste, quando converrebbe esprimere la tranquillità della calma.*

Le comte *Algarotti* (*Saggio sull' opera*) s'exprime ainsi qu'il suit : *...tanto la musica à degenerato dall' antica sua gravità ! Messo da banda ogni decoro, ed oltrapassati i dovuti termini, si è lasciata andare ad ogni generazione di capricci, di fogge, di smancerie ; e sarebbe ora il tempo di rinnovare quel decreto che fecero già i Lacedemoni contro a colui il quale per lo stemprato amore per la novità, aveá di sue bizzarrie infrascato la musica ; e di virile ch' ella era,*

*l'avea resa effeminata, e leziosa.* Tel est en effet l'abus de l'esprit humain lorsqu'il s'engage à pousser en avant les progrès d'un art ou d'une science : il s'éloigne de la perfection avec l'intention d'y atteindre ; et à force d'être mécontent de lui-même, il mécontente les vrais connaisseurs (1).

(1) Les Grecs se plaignaient aussi de ces mêmes abus. Je vais transcrire à ce sujet des morceaux que je viens de lire dans l'ouvrage de l'abbé de Barthélemy, ch. 27. Ces morceaux font la peinture des mœurs du dix-huitième siècle.

« Philotime (dans son second entretien avec le jeune Anacharsis) se » plaint que depuis que la musique a fait de si grands progrès en Grèce, » elle avait perdu l'auguste privilège d'instruire les hommes et de les rendre » meilleurs.

» Autrefois, dit-il, les législateurs regardaient la musique comme une » partie essentielle de l'éducation. Les philosophes ne la regardent presque » plus aujourd'hui que comme un amusement honnête. Cet art est devenu » moins utile, en devenant plus agréable.

» Simple dans son origine, plus riche et plus variée dans la suite, insé- » parable de la poésie, elle en empruntait les charmes, ou plutôt elle lui pré- » tait les siens ; car toute son ambition était d'embellir sa compagnie.

» Elle excite en nous, de sa propre nature, des émotions d'autant plus » vives, qu'elle fait seule retentir dans nos cœurs la voix de la nature.

» La musique vocale, l'expression unique, est l'espèce d'intonation qui » convient à chaque parole, à chaque vers. Les poètes, qui étaient tant-à- » la fois musiciens, philosophes et législateurs, ne perdirent jamais de vue » ce principe.

» Mais la musique, soumise d'abord à la poésie, en secoua le joug avec » l'audace d'une esclave révoltée. Les musiciens ne songèrent plus qu'à se si- » gnaler par des découvertes : plus ils multipliaient les procédés de l'art, plus » ils s'écartaient de la nature....

» De là Anaxilas disait que la nouvelle musique, ainsi que la Lybie, pro- » duisait tous les ans quelque nouveau monstre...

» Dès-lors les imitations de la musique, rarement d'accord avec nos vrais » besoins, ne sont presque plus instructives. En effet, quelle leçon donne- » t-elle, une musique qui contrefait sur le théâtre, le chant du rossignol, et, » dans nos jeux, le sifflement du serpent ; lorsque, dans un morceau d'exé- » cution, elle vient heurter mon oreille d'une multitude de sons rapidement » accumulés. L'un sur l'autre ? J'ai vu Platon demander ce que ce bruit signi- » fiant : les spectateurs applaudissaient aux hardieses du musicien ; et il le » taxait d'ignorance et d'ostentation ; d'un côté, parce qu'il n'avait au-

Le célèbre *Beccaria* dit dans une de ses dissertations :

« Oh, combien de fois devrions-nous adresser à nos airs  
 » ce mot de Fontenelle : *Musique, que me veux-tu ? . . .*  
 » On paie les danseurs de corde pour étonner ; on paie  
 » les musiciens pour nous émouvoir ; et nos musiciens  
 » veulent faire les danseurs de corde. »

« Examinons le fond de cette musique italienne (disait  
 » un savant auteur qui voyageait en Italie) : savante à  
 » étonner, brillante dans son exécution, supérieure à  
 » exprimer des rixes, des combats, des tempêtes et tout  
 » ce qui fait du bruit ; s'attache-t-elle à peindre le sen-  
 » timent ? le bruit parle aux oreilles, la mélodie à l'âme. »

Il est fort curieux de lire à ce sujet la dissertation de *Saverio Mattei*, sur la philosophie de la Musique (tom. 5, in-8°, pag. 308), où il parle des musiciens italiens qui ont interverti et dénaturé le sens des paroles, et qui *fanno cessare l'interesse drammatica*.

§ 1188. Qu'on ne dise pas que ces hommes de lettres que je viens de nommer sont des juges incompétens en fait de musique. Je vais traduire les expressions d'autres auteurs italiens qui connaissent parfaitement cet art.

---

» cune notion de la vraie beauté, et de l'antre, parce qu'il n'ambitionnait  
 » que la vaine gloire de vaincre une difficulté.

» Quel effet encore peuvent opérer des paroles qui, traînées à la suite du  
 » chant, brisées dans leur tissu, contrariées dans leur marche, ne peuvent  
 » partager l'attention que les inflexions et les agrémens de la voix fixent  
 » uniquement sur la mélodie ? On doit reprocher aussi à la musique actuelle  
 » cette douce mollesse, ces sons enchanteurs qui transportent la multitude,  
 » et dont l'expression n'ayant pas d'objet déterminé, est toujours interprétée  
 » en faveur de la passion dominante. . . . »

Anacharsis dit alors à Philotime : « Puisque l'ancienne musique a de si  
 » grands avantages, et la moderne de si grands agrémens, pourquoi n'a-t-on  
 » pas essayé de les concilier ? »

« Non, répondit Théotime : la musique ne se relevera plus de sa chute. Il  
 » faudrait changer nos Idées et nous rendre nos vertus. L'ancienne musique  
 » convenait aux Athéniens vainqueurs à Marathon, etc. »



Le P. *Martini*, dans son Histoire de la Musique, dit :  
 « Nos airs consistent dans un assemblage hétérogène d'idées  
 » qui n'excitent dans l'ame des auditeurs qu'un mélange  
 » de sentimens opposés, dont on ne peut attendre ni plaisir  
 » raisonnable, ni émotion. Il est à desirer qu'il se pré-  
 » sente quelque professeur doué d'un rare talent, lequel,  
 » sans se mettre en peine des propos impertinens de tous  
 » ses rivaux, fasse renaître, à l'imitation des Grecs, l'art  
 » d'émouvoir les passions, et délivre enfin les auditeurs  
 » de l'ennui que leur fait éprouver la musique de nos  
 » jours. » Le P. *Martini* disait cela dans des tems plus  
 heureux. Qu'aurait-il dit, s'il eût eu à parler des *sonatine*  
*di gola* de nos chanteurs italiens, et de ces admirables  
*pasticci* de l'*Opera-buffa* ?

L'abbé *Conti*, dans une dissertation sur la Musique  
 italienne, s'exprime ainsi : « Quel nom donner à une  
 » musique où le chanteur et le compositeur disputent à  
 » qui confondra le sens des paroles ? Quand je vais à  
 » l'église, ou à l'opéra, ce n'est pas le chant des oiseaux  
 » que je veux entendre, mais la voix d'un homme qui  
 » parle à mon esprit, à mon imagination, à mon cœur. »

Le célèbre *Tartini* était souvent visité par les napolitains  
 professeurs de violon qui allaient à Padoue pour le consul-  
 ter sur l'objet de leurs compositions : *Tartini* les écou-  
 tait ; et souvent portant la main sur son cœur, il disait :  
 « voilà des tours de force ! voilà du merveilleux ! mais  
 » cela ne m'a rien dit là » (c'est-à-dire au cœur).

Enfin *D. Eximeno*, dans son *Traité dell' Origine e*  
*delle Regole della Musica*, déplore la barbarie et le mau-  
 vais goût de la musique dramatique en Italie ; et il s'écrie :  
 « Quel plaisir peut-on avoir à ces sortes de spectacles ? la  
 » preuve la plus certaine de l'ennui qu'on y éprouve, c'est  
 » le bruit qu'on ne cesse d'y faire. Il est vrai cependant

» qu'à la fin de l'air, lorsque la cadence arrive, il règne un  
 » profond silence; et qu'après que le chanteur a parcouru  
 » d'une haleine une longue suite de sons qui ne signifient  
 » rien, le théâtre retentit de cris et de battemens de  
 » mains. Les musiciens ne pourraient-ils pas s'excuser en  
 » alléguant ces deux vers ?

E, poichè paga il volgo sciocco, è giusto  
 Scioccamente cantar per dargli gusto. »

§ 1189. Ce n'est donc pas sans raison que l'abbé Arnaud préférerait la musique vraiment dramatique, qui ajoute à l'expression des paroles, qui déclame avec justesse et qui prosodie avec exactitude, à celle qui ne fait que chatouiller l'oreille, qui ne dit rien au cœur, et qui révolte l'esprit. « Ah ! Monsieur, au nom d'Apollon et de toutes » les Muses, disait-il à un amateur de *sonatine*, laissez à » la musique ultramontaine les colifichets et les extravagan- » gances qui la déshonorent. Gardez-vous de porter envie » à ces misérables richesses ; et n'invoquez pas une ma- » nière proscrite par tout ce qu'il y a de gens d'esprit et » d'amateurs éclairés en Italie. »

Ce n'est pas aussi sans raison que le fameux Gluck disait : « mes opéra eurent plus de succès qu'ils ne méritaient, parce qu'ils étaient composés dans le goût italien, trop défectueux pour la scène. »

« Je me suis flatté, dit-il (dans l'épître déd. de son opéra d'Alceste), qu'en suivant la nouvelle route que j'ai ouverte, on s'efforcera de détruire les abus qui se sont introduits dans les spectacles italiens, et qui les déshonorent. Je me suis bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue, pour lui faire attendre une ennuyeuse pitournelle; ou de l'arrêter, au milieu de son discours, sur une voyelle favorable, pour déployer dans un long passage

**Facilité de sa belle voix. . . .** J'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels se récriaient en vain le bon sens et le bon goût.

Il est certain que, pour me servir des mêmes mots du comte *Algarotti*, *ti tutti i modi che, per creare nelle anime gentili il diletto, furono immaginati dall' uomo, forse il più ingegnoso e compito, si è l'opera in musica* : mais les Italiens en général ont établi pour principe, comme les Grecs corrompus, que l'agrément d'une sensation est préférable à toutes les convenances théâtrales, à tout l'intérêt dramatique, et même aux vérités de la morale : et pourvu que cet art, qui a tant de pouvoir sur les âmes, devienne plus agréable, ils ne regrettent pas de le voir moins utile.

§ 190. Voilà ce que c'est qu'une musique italienne dont on parle avec enthousiasme, moins pour quelques beautés qui y sont réelles, que pour ses petites façons éternellement langoureuses, pour ses fredons, pour ces passages et ces roulades prodigués sur des mots et sur des syllabes les plus insignifiantes, pour ce style souvent traînant, diffus et surchargé d'ornemens qui le déparent, et pour ce travail pénible du gosier, et ces puérilités merveilleuses qui n'ont d'autre mérite que celui de la difficulté vaine, et par d'autres machines du charlatanisme musical, sous le prétendu nom de *scuola italiana*. Or toutes ces minauderies que la frivolité admire, ne sont point ce qui s'appelle proprement chant : elles n'offrent que des sensations fugitives, et font négliger les plus grands et les plus nobles intérêts de l'art ; elles ne peignent rien, et par conséquent elles ne sont que du bruit ; elles frappent, elles chatouillent, elles étonnent souvent l'oreille, et bientôt elles sont émoussées et s'évanouissent sans pouvoir pénétrer jusqu'au cœur.

Le véritable chant consiste dans l'expression et dans l'harmonie mélodieusement répandue dans toute l'étendue de la cantilène. C'est à cette mélodie enchanteresse qu'on doit attribuer les effets de la lyre d'Orphée; c'est elle qui, sans les relâcher, adoucit les mœurs et bannit la férocité. Mais, hélas! (je dois m'écrier ici avec M. Geoffroy) cette admirable musique qui calmait la rage des bêtes féroces; qui réunissait les hommes et faisait régner dans les cités une heureuse harmonie, a perdu, de nos jours, son talisman et ses charmes! Le véritable goût d'une musique sentimentale, le chant de la nature, la mélodie pure qui ravit les cœurs, ont été remplacés par le mauvais goût de l'école italienne, goût qui tient aux mœurs; et l'âme n'y est plus pour rien. On ne doute pas en effet que les Italiens n'aient abusé du plaisir de la musique: loin de s'appliquer à ne rien négliger de tout ce qui peut intéresser la propriété et la vérité qui font le charme de l'expression, ils ont voulu employer leur art dans ces airs de bravoure où l'on a brisé les paroles, dénaturé le sentiment, et sacrifié la vraisemblance et l'intérêt même au plaisir d'entendre une voix brillante se jouer sur une roulade ou sur un passage léger.

§ 1191. On peut distinguer dans la musique deux sortes de mélodies: la première est une espèce de chant qui flatte l'oreille par des sensations agréables: la seconde est le chant considéré comme un art d'imitation qui affecte l'esprit par diverses images, émeut le cœur par diverses sensations, en excitant et en calmant les passions. Les agrémens qui sont le partage de la première, sont, selon M. Boisquet (Essai sur l'art du Musicien chanteur), les ennemis de la mélodie, de l'harmonie et du mouvement, parties constitutives de la musique. Tous ceux qui en

abusent tombent dans la médiocrité; ils n'ont qu'une vogue passagère, et ne sont admirés que de quelques personnes sans talent et sans connaissances, qui font consister ce bel art dans des sons trainés et dans quelques tournures de convention qui se ressentent partout de la mollesse et de l'affectation.

J'appelle bon et beau chant celui qui, en pénétrant au-delà de nos sens extérieurs, sait exciter dans notre cœur des émotions tendres ou fortes qui le subjuguent. La bonne musique est celle qui (selon les mots de Quintilien, lib. 10), *et vocæ et modulatione grandia elatè, jucunda dulciter, moderata leniter canit; totâque arte contendit cum eorum quæ dicuntur affectibus*. Par ces accords du chant avec les passions, en y sentant des mouvemens sains et délicieux, nous ne porterons plus envie aux prodiges de la lyre d'Orphée, d'Amphion et de Linus. J'ai su de bonne part, que le fameux *Paesiello*, se trouvant un jour à la représentation d'*OEdipe à Colonne*, opéra de *Sacchini*, fut tellement ému du chant de cet opéra, qu'il ne put s'empêcher de verser des larmes. S'il est permis de se citer soi-même, j'ai eu le bonheur de sentir ces douces émotions, non pas en Italie, mais en France, lorsque j'eus occasion d'entendre chanter l'air de situation dans l'*Orphée* de *Gluck*,

J'ai perdu mon Emydice, etc.

et dans les autres,

Objet de mon amour, etc.

Quels tourmens insupportables, etc.

Laissez-vous toucher par mes pleurs, etc.

Je l'ai senti à Paris, en entendant l'air de *Clytemnestre*, chanté par *M<sup>me</sup> Maillard*, dans l'*Iphigénie en Aulide*, opéra de *Gluck*, au commencement du premier acte: mes

Larmes qui tombaient à grosses gouttes, m'en ont donné une preuve incontestable (1). Je les sens quelquefois, lorsqu'en passant par les carrefours de Paris, j'entends avec plaisir chanter des romances populaires, telles que

L'astre des nuits dans son brillant éclat, etc.

Bocage que l'aurore, etc.

Sylvie, à l'âge de quinze ans, etc.

Femme sensible, etc.

Le connais-tu, ma belle Éléonore, etc.

Le roi des preux, le fier Roland, etc.

Partant pour la Syrie, etc.

et d'autres qui, suivant l'expression d'un savant musicien ; sont la source où les plus grands maîtres de l'art puisent la mélodie et les motifs les plus touchans (2).

§ 1,192. Sans m'étendre davantage sur les détails de la musique appelée *italienne*, qu'on exalte avec enthousiasme, mais sans examen, et par prévention ; je crois en avoir dit assez pour donner une idée de ses défauts, qu'il est à désirer que, pour l'honneur de ce bel art, soient corrigés en Italie, et plutôt méprisés qu'imités en France. Je n'ai pas hésité d'avancer là-dessus mes opinions, dussent-elles paraître gothiques et ridicules dans ces tems où les

---

(1) Cela m'est arrivé la première fois que je suis allé au grand Opéra pour jouir du spectacle de ce fameux drame. Étonné de l'effet qu'avait produit sur moi l'air de Clytemnestre, j'ai voulu y aller une autre fois, pour voir s'il produirait en moi la même sensation ; mais j'ai vu que la prévention m'a empêché d'y répandre des larmes, quoique les émotions en fussent presque les mêmes. Je me suis souvenu alors de ce que l'abbé Arnaud répétait souvent, « que la douleur antique avait été déjà retrouvée par ce musicien célèbre (Gluck). »

(2) Je ne veux pas rappeler ici ces airs nommés *patriotiques*, chantés aux tems malheureux de la révolution française ; ils font frissonner le sang ; mais j'ai voulu citer l'air de *L'Astre des nuits*, et celui de *Le Roi des preux*, parce qu'en les entendant chanter avec attention, on se sent attendri ; l'âme s'élève, le cœur s'enflamme, et l'on voudrait être dans la mêlée, l'épée à la main, pour combattre et défendre sa patrie et son roi.

agréments et les broderies constituent le fond de la langue musicale : dans ces tems où il semble que la musique n'est plus un art qui ait du rapport avec le génie , mais plutôt un amusement frivole , une jouissance purement sensuelle , bonne pour ceux qui n'ont que des oreilles : dans un tems enfin où on est persuadé que l'on fait preuve de goût lorsqu'on défigure les plus beaux airs , dont la facture est de la plus riche simplicité , par de prétendus embellissemens tirés de certains lieux communs et de certaines tournures usées et banales qu'on se plaît à répéter sans cesse.

Mais gardons-nous bien de tirer une conclusion trop générale contre la musique italienne. En l'examinant du côté de ses défauts qui ne sont que des abus de la bonne musique , il s'en faut de beaucoup que je prétende lui refuser , comme musique en général , une abondance de grâces , de douceur , d'expression , de motifs mélodieux et de méthode au-delà peut-être de ce que la musique française peut offrir à présent. Il suffit d'entendre , entre autres , le chant de *Palestrina* , celui de *Pergolese* , les cantates et les plus beaux airs de *Marcello* et d'autres auteurs , pour en être parfaitement convaincu. Je rappellerai encore le nom du fameux *Cimarosa* et son *opera-buffa* intitulé *il Matrimonio segreto*. Le plus grand nombre des amateurs considèrent cet opéra comme le chef-d'œuvre du genre comique. *Cimarosa* y a répandu toute l'originalité de son génie , et il a su y réunir la mélodie la plus agréable et la plus dramatique , aux effets les plus riches et les plus piquans de l'harmonie. Aucun opéra ne présente une suite aussi brillante de morceaux délicieux ; dans aucun l'expression de l'ame n'est rendue avec plus de vérité ; l'ensemble , ainsi que les détails de l'action , ne peuvent être animés par plus de verve musicale.

## OBJECTION.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1193. Puisqu'on est d'accord que la musique italienne possède réellement, plus que la française, une abondance de grâces, de douceur, d'expression et de motifs mélodieux, on lui accorde donc la préférence sur la musique française. Et il faut accorder en même tems que le chant français, soit par défaut de langue, soit par la mauvaise influence du climat, soit encore par défaut d'organes, de goût et de génie, ne peut s'élever à aucun autre degré d'amélioration. Or, puisqu'on a prouvé que la langue et le climat ne s'opposent point aux progrès de la bonne musique en France, on a droit de conclure que c'est uniquement par défaut de génie et de goût que les Français n'auront jamais de bonne musique; et c'est par ce défaut qu'on explique, comme, *cæteris paribus*, les Italiens composent mieux que les Français de la musique abondamment mélodieuse; à moins qu'on n'assigne ailleurs d'autres motifs légitimes qui en ont arrêté et qui en arrêtent encore les progrès, la perfection.

§ 1194. *Réponse.* L'abondance de grâces, de douceur, d'expression et de mélodie que la musique italienne vante au-dessus de la française, n'est pas si absolue qu'on voudrait le prétendre; et ne pourrait donner d'autre préférence à la première que celle qui naît du plus au moins, quant au nombre des compositions musicales, et quant à la richesse des motifs mélodieux. On remarque souvent dans cette dernière, des grâces et des beautés qui surpassent même, ou égalent l'italienne. Or si l'on a remarqué ces grâces sur un seul air au moins, on peut conclure, en bonne logique, qu'il est possible de pouvoir en remarquer autant sur mille. Je parle ici de la *possibilité*, pour guérir la



maladie de quelques demi-savans qui osent soutenir que la bonne musique est un fruit défendu en France.

Nous avons prouvé, jusqu'à la dernière évidence, que la langue et le climat, loin d'opposer aucun obstacle aux progrès et au perfectionnement de la musique, y sont au contraire favorables aux Français, de préférence peut-être à toute autre nation de l'Europe.

La langue et le climat y étant, soit plus, soit également, soit presque également favorables à la bonne musique, on a tort de conclure que c'est au moins par le défaut de goût et de génie que les Français ne peuvent atteindre à ces degrés de perfection qu'on admire chez les Italiens. On n'a pas voulu se persuader encore que ce goût et ce génie, qu'on a considérés comme des êtres indépendans, ne sont que des facultés de l'esprit dont le germe est développé par l'éducation; et que c'est principalement le concours des circonstances propres à développer le germe de l'esprit, qui nous fait ce que nous sommes : c'est par cette éducation et ces circonstances favorables, qu'on a vu la supériorité des Italiens sur les Français au sujet de la musique. Or ces circonstances ne se bornent pas uniquement à la langue, au climat, au génie : on pourrait prouver peut-être en bonne philosophie, qu'elles sont les moins importantes pour les progrès des sciences et des arts; car le génie même qui seul, fait tout, crée tout, n'est rien par lui-même sans le concours de l'éducation, de l'étude, de l'habitude et du tems, qui lui donnent, pour ainsi dire, une existence, qui le développent et le perfectionnent. Ainsi, quoiqu'on puisse admettre que la langue, le climat, la versification, le fond du génie soient les mêmes dans l'une et l'autre nation au moment où j'écris, on verra toujours que les Italiens l'emporteront sur les Français quant aux progrès de la musique : et cela par la raison très-simple qu'ils ont de-

vancé ces derniers dans la culture de cet art et dans celle de la versification, d'où dépend le bon succès de la musique. En effet, en admettant le *cæteris paribus* de nos adversaires, les Italiens ont au-dessus des Français un fond de musique, une formule fondamentale de chant qui est la base de tous les motifs mélodieux, et qui, par une longue habitude, s'est presque naturalisée parmi le peuple même : on pourrait soutenir que tous les nouveaux motifs de mélodie ne sont chez eux que des variations, qu'une extension de certains thèmes musicaux qu'on chante dans les rues, et qu'on peut appeler nationaux. Chez les Italiens, l'habitude de la bonne musique, la versification lyrique, etc. sont déjà formées; mais chez les Français, à peine y sont-elles nées, ou sont encore à naître.

Mais, puisqu'on a droit maintenant d'exiger qu'on assigne les motifs qui ont pu paralyser les progrès de la bonne musique en France, nous aurons soin de discuter cette question dans le chapitre suivant, qui terminera cet Ouvrage.

On y examinera d'abord les vrais motifs qui ont provoqué les progrès et le perfectionnement de la musique en Italie et en Allemagne. On examinera ensuite quelles ont été les causes qui ont retardé les progrès de la musique en France; et l'on proposera, en troisième lieu, les moyens convenables pour en accélérer les progrès et la perfection.

---

www.libtool.com.cn

## • CHAPITRE VII<sup>e</sup> ET DERNIER.

### DES VÉRITABLES CAUSES QUI ONT RETARDÉ LES PROGRÈS DE LA MUSIQUE EN FRANCE.

§ 1195. En continuant jusqu'à la fin de parler de musique, je dois m'attendre encore à une demande de la part de mes lecteurs : êtes-vous musicien ? Je leur dirai franchement que non ; et que j'ignore les moindres règles de l'art , même les notes élémentaires. J'ai voulu même les ignorer ces règles de l'art , en me contentant des idées que la musique de la nature pouvait m'offrir. A cette réponse , les partisans de Rousseau trouveront matière à décrier mes raisonnemens, en objectant à haute voix qu'on ne doit accorder aucune confiance à un auteur qui parle de musique sans la connaître. Je ne prétends pas me garantir de cette objection ; je ne m'appuierai pas de la raison frivole , que les Italiens sont naturellement musiciens et poètes ; mais j'ai droit de prétendre que cette confiance , que je ne mérite pas , et que J.-J. Rousseau méritait peut-être encore moins que moi (1), soit entièrement accordée à l'évidence de la raison et des faits , auxquels je m'en rapporte.

D'ailleurs, j'ai déjà déclaré et fait voir dans la préface

---

(1) J.-J. Rousseau, quoique musicien, était, j'ose le dire, peu capable de juger que la langue française n'était susceptible d'aucune musique. Il ne pouvait en juger qu'en connaissant la véritable nature de la versification et de l'accent des deux langues. C'est de la bonne versification lyrique et de l'accent que dépend la bonne musique. Or, J.-J. a fait soupçonner qu'au moins il n'avait pas une idée exacte ni de l'une, ni de l'autre.

du second volume de cet Ouvrage, que l'objet de mon travail n'est pas celui de m'occuper du technique de la musique : il ne faut pas être musicien pour développer la simplicité de certaines idées dont les principes sont dans la nature qui nous parle par l'organe de l'oreille. La matière dont je me suis occupé jusqu'ici, et dont je m'occuperai dans ce dernier chapitre, n'est que le résultat des opérations de l'art; ce qui a pour juge quiconque a des organes sensibles et quelque justesse dans l'esprit. Le savant P. *Sacchi*, qui parla si bien de la division du tems dans la poésie, dans la musique et dans la danse, était un religieux qui ignorait la musique et qui n'était pas maître de danse. M. Dubos, dit Voltaire, avait fait un ouvrage généralement estimé sur la poésie, la musique et la peinture, quoiqu'il ne sût pas un mot de musique, qu'il n'eût jamais fait un vers, et qu'il n'eût pas chez lui un tableau.

Au reste (je le répète encore une fois) M. de La Harpe, contre lequel on a fait la même objection qu'à moi, a su répondre pour moi-même dans son Cours de Littérature, tom. 12, chap. de l'Opéra, appendice, pag. 235, édit. de Paris, an ix.

---

## ARTICLE PREMIER.

### DES CAUSES QUI ONT PROVOQUÉ LES PROGRÈS ET LE PERFECTIONNEMENT DE LA MUSIQUE EN ITALIE.

§ 1196. La culture de la musique a été la cause par laquelle le beau chant a fixé son empire en Italie. Que son origine ait été remarquée peut-être par une rudesse extrême; que le chant ait été fade, imparfait, baroque; n'im-

poète ; la culture triomphe de tout : elle sait produire de ces belles métamorphoses célèbres dans l'histoire des progrès des sciences et des arts.

Mais quelles ont été les causes principales qui ont favorisé cette culture ? les grands Princes protecteurs des arts, et le besoin de la musique en Italie.

§ 1197. Qu'on remonte aux cinquième et sixième siècles, pas trop éloignés de nous, et l'on verra la musique italienne, qui n'était que le plain-chant, commencer à sortir de son enfance sous des auspices très-favorables. Le pape Léon X (1), par d'immenses profusions de ses trésors, qu'il trouva amassés par Jules II son prédécesseur, avait déjà accordé sa puissante protection aux sciences et aux arts ; et lorsque ce pape, avec les princes de la maison de *Medicis* et de *Monte-Feltro*, en eurent donné l'exemple, il devint à la mode, dans toute l'Italie, de protéger le génie et d'encourager les arts et les lettres. Cette époque fut bientôt signalée par des compositions élégantes en vers et en prose de *Frascaturo*, *Sannazaro*, *Vida*, *Bembo*, *Casa*, *Manuzio*, *Sigionio*, *Tasso*, *Ariosto*, etc. La peinture et la musique furent ennoblies par les grands génies de *Raphaël* et de *Palestrina*, qui étaient, l'un en peinture et l'autre en musique, ce que fut Homère en poésie (2).

---

(1) Il ne manque pas d'auteurs de bon sens qui comparent le siècle de Léon X, qui influençait toute l'Italie, au brillant état de la Grèce dans les tems de Périclès ou d'Alexandre.

(2) Plusieurs événemens ont été favorables presque en même tems à la culture des arts et des sciences. L'imprimerie venait d'être inventée ; et déjà la prise de Constantinople par les Turcs avait dispersé les littérateurs et les lettres, qui furent reçus avec transport dans toute l'Italie, et furent honorés par une protection distinguée.

§ 1198. *Palestrina* était un homme de grand génie (1) : ses compositions sont regardées comme des monumens du bon goût ; et l'on prétend que, quelque perfection qu'on ait ajoutée dans la suite aux branches secondaires de l'art, en ce qui concerne la délicatesse dans les manières, on peut douter si, dans la force de l'invention, il a été surpassé par les compositeurs qui lui ont succédé. Si la musique italienne, à peine née, n'eût tombé sous la direction d'un génie tel que *Palestrina*, elle ne serait pas arrivée si promptement à sa virilité.

Sous ces heureux auspices, la musique commença à fixer l'attention générale : elle recevait les plus grands encouragemens, non-seulement parce qu'elle intéressait l'esprit humain d'une manière utile, mais aussi parce qu'elle était appliquée merveilleusement au culte religieux. Par cet intérêt qu'on y attachait, le goût s'en est répandu dans toutes les classes du peuple ; pendant que, successivement, les compositeurs, tantôt médiocres, tantôt d'un génie qui pouvait égaler la réputation de *Palestrina* (tel que celui des *Scarlatti*, des *Corelli*, des *Geminiani*, des *Durante*, des *Marcello*, et de beaucoup d'autres qui leur ont succédé, et qui ont ajouté des in-

---

(1) *Palestrina* (*Giov.-B.-Pietr. Aloisio*) naquit en 1526, à *Palestrina*, l'ancienne *Preneste* : il fut l'inventeur du genre de musique qui porte son nom, ou plutôt il l'a porté à une telle perfection, qu'il en est regardé comme l'inventeur, ayant fait oublier tout ce qui avait paru avant lui en ce genre. C'est une sorte de contre-point fugué, dans les tons du plain-chant. Ses compositions sont des modèles incomparables de beauté et de régularité : la noblesse et la majesté en font le principal caractère. Ce genre est presque inconnu aujourd'hui, où l'on ne recherche plus dans les arts que les effets et les tours de force. *Palestrina* fut successivement maître de chapelle de l'église de *Ste.-Marie-Majeure* et de celle de *St.-Pierre du Vatican* : il mourut le 2 février 1594.

ventions aux inventions, des grâces aux grâces,) ont élevé ce bel art au degré de perfection qu'on admire à présent.

§ 1199. Mais les amusemens de la musique étaient un besoin en Italie. Le cri ancien du peuple romain, *panem et circenses* (donnez-nous du pain et des spectacles), s'y faisait entendre partout. Renfermés dans des villes, sans commerce, sans agriculture, et dans les langueurs d'une lâche oisiveté, les Italiens avaient besoin de spectacles pour se délasser du pénible fardeau de n'avoir rien à faire. Ceux qui étaient occupés avaient besoin des spectacles pour alléger le poids de leurs travaux : la musique était pour eux un remède à la mélancolie. L'usage multiplié et généralement répandu, en avait produit, par l'assiduité, l'habitude ; et cette habitude en avait accru le besoin. On ne parlait que de chant, on ne s'intéressait qu'à lui ; partout on trouvait des exercices de musique ; et tout, jusqu'aux églises, formait des académies de cet art : il n'y avait que peu de jours dans l'année où l'on ne se rendit en foule aux églises pour cette dévotion musicale : là, tout avait l'apparence d'un concert ; l'orgue faisait la basse. Partout l'oreille n'était frappée que de sons harmonieux.

§ 1200. Le besoin et le goût de la musique étant devenus dominans, le nombre des théâtres a dû en être multiplié (1) : l'affluence des gens de toute classe en était, et en est encore, immense ; et le concours a diminué le prix d'entrée (2). L'artisan, le crocheteur, le cocher aiment mieux porter leur argent au théâtre qu'au cabaret.

---

(1) On compte à Rome neuf théâtres, entre les grands et les petits ; à Florence, j'en ai compté onze ; à Naples, sept : on en compte presque le même nombre à Venise et à Milan.

(2) A Florence on va *al teatro nuovo*, et on y paie un paul, c'est-à-dire

On sent bien que, par cet enthousiasme général, les compositeurs de musique ne devaient pas rester oisifs : ils y trouvaient leur avantage, et le nombre en était multiplié à l'excès ; mais plus excédant encore était le nombre des chanteurs. Tous les yeux du peuple étaient tournés vers ces sujets, artisans de leurs plaisirs : le concours, l'émulation et les encouragemens enflammaient leurs esprits ; et par de nouveaux thèmes et de nouveaux motifs, et par de nouvelles grâces et de nouveaux agrémens, ils poussaient à l'envi la musique aux plus hauts degrés d'amélioration. On a voulu porter jusqu'à un tel point le raffinement du plaisir du chant, qu'en ayant, pour ainsi dire, épuisé la nature, on l'a cherché hors de la sphère de la nature même, par cette fameuse mutilation des enfans. Opération abominable qui déshonore l'humanité !

§ 1201. Et voilà comment, en Italie, tout le monde est musicien : les oreilles, accoutumées à la musique, deviennent musicales. Je dirai plus : l'habitude constante d'être frappé par des sons harmonieux que l'art a formés, a pu donner aux habitans de cette nation une oreille naturellement harmonieuse. Et voilà pourquoi on entend sur toutes les places publiques, et sur les gondoles dans les canaux de Venise, les cordonniers, les forgerons, les menuisiers, les gondoliers, et d'autres gens de cette espèce, chanter des airs à plusieurs parties, avec une justesse et un goût admirable.

Mais une habitude convertie en nature, peut bien, par

---

doze sous. Au petit théâtre appelé *Borgo-Ognissanti*, on paie quatre grâces (une *grazia* est une petite monnaie qui vaut un sou et demi) ; et l'on y jouit d'une comédie ou d'une tragédie, et d'une pièce en musique : les chanteurs y sont même au-dessus de la médiocrité.



une habitude contraire, être changée en une autre, différente de la première. Les arts perfectionnés peuvent tomber du haut de leur gloire, si l'on commence à les négliger, ou à en corrompre le vrai goût. Il faudrait sans doute beaucoup de tems pour consommer un tel changement, mais enfin il est possible qu'il arrive.

§ 1202. Cette possibilité même sembla effrayer les habitudes des Italiens : c'est peut-être pour parer à cet inconvénient, quoique fort éloigné, qu'ils établirent des Conservatoires ou écoles, pour y conserver, naturaliser à perpétuité, et perfectionner l'art, le goût et la pureté de la belle musique.

Naples, entr'autres, en a eu trois, anciennement établis (1), *Sant'-Onofrio, la Pietà e Santa-Maria di Loreto* : c'est là qu'environ six cents élèves, choisis parmi un bien plus grand nombre, assujétis à trente-deux réglemens fixes et arrêtés, et dirigés par deux principaux maîtres de chapelle, et d'autres maîtres assistans par chaque établissement, étaient maintenus *gratis*, et s'occupaient entièrement de l'étude de la musique vocale et instrumentale (2).

---

(1) Il y en avait quatre jusqu'à l'an 1750; mais celui appelé *I Poveri di Gesù-Cristo*, où se sont formés *Vinci* et *Pergolese*, a été supprimé pour y établir un séminaire.

(2) Les enfans étaient admis dans ces Conservatoires, depuis huit ou dix ans jusqu'à vingt. Lorsqu'ils étaient pris fort jeunes, ils étaient obligés d'y rester huit ans : s'ils étaient avancés en âge, leur admission était difficile, excepté le cas où ils auraient eu fait des progrès considérables dans l'étude ou dans la pratique de la musique. Lorsque les enfans du Conservatoire ne montraient pas assez de dispositions pour la musique, ils étaient renvoyés pour faire place à d'autres.

On recevait aussi quelques élèves comme pensionnaires : ils payaient une certaine somme pour leur instruction.

On retenait dans les Conservatoires les jeunes gens les plus habiles, quoique

Venise est renommée par ses Conservatoires ; elle se glorifie d'en avoir quatre ; savoir, l'hôpital *della Pietà*, celui de *Mendicanti*, celui de *degli Incurabili*, et l'*ospedaletto de' SS.-Giovanni e Paolo*. Tous les samedis et les dimanches

---

le tems de leur instruction eût été fini : ils instruisaient alors les autres, avec la faculté de quitter le Conservatoire quand il leur plaisait.

### *Précis historique des progrès de la musique à Naples.*

C'est surtout par la musique que Naples est aujourd'hui justement fameuse ; c'est, de toutes les villes d'Italie, celle qui, depuis presque un siècle, a été la plus féconde en musiciens célèbres. On peut dire, sans craindre de se tromper, qu'elle en a produit à elle seule plus que tout le reste de l'Italie, et même que l'Europe entière.

Ce ne fut qu'au commencement du dix-huitième siècle, et précisément vers l'an 1730, qu'on a commencé à jouir des fruits des Conservatoires mentionnés, établis quelques siècles avant. Les autres villes d'Italie, et surtout Venise, avaient déjà produit de bons musiciens dans le siècle précédent. Il faut faire mention ici du fameux *Palestrina*, le plus ancien maître de l'école romaine ; il étudia la musique sous *Gondimet*, ou *Gaudio di Mel*, qui était maître de l'ancienne école gallo-halge qui, avant lui, était la plus renommée.

Les premiers musiciens napolitains qui jouirent d'une grande réputation dans toute l'Italie et ailleurs, furent *Scarlatti*, né à Naples en 1650 : ce musicien était, suivant l'expression de *Hasse*, *le plus grand maître d'Italie* ; il fut l'élève de *Carissimi* qui, vers l'an 1609, était maître de la chapelle pontificale. — *Leo*, né en 1694 : ce musicien était regardé en Italie comme le plus grand peintre dans son art : on croit qu'il étudia sous *Scarlatti*. — *Porpora*, appelé en Italie *le Patriarche de la Mélodie* : il naquit en 1683. — *Vinci*, mort en 1732, à l'âge de 49 ans.

Presqu'au même tems que les précédens, c'est à-dire en 1695, naquit à Naples le fameux *Durante*, regardé comme le chef de l'école napolitaine : il reçut les leçons de musique de *Scarlatti*, dans le Conservatoire de *Sant'-Onofrio* : il mourut en 1755.

C'est de l'école de *Durante* qu'est sorti un essaim de compositeurs célèbres, tels que *Pergolese*, qui, plus que tout autre compositeur, s'y distingua par son talent à faire passer dans la mélodie les inflexions declamatoires ; il naquit en 1704, à *Casoria*, petite ville près de Naples ; *Sacchini*, né à Naples en 1735 ; *Piccini*, né à *Bari* en 1748 ; *Terra deglias*, de Barcelone en Espagne, admis dans le Conservatoire de

au soir, il y a des concerts publics (au moins il y en avait) dans chacun de ces établissemens (1).

Sil y a en Italie quelques autres villes moins principales où les Conservatoires de musique n'ont pu avoir lieu, il y a au moins une école, où un maître de chapelle assez habile instruit les jeunes gens sur tout ce qu'il faut pour le service de la chapelle de l'église cathédrale; ce qui peut, en quelque sorte, suppléer au défaut des Conservatoires.

§ 1203. Par ces établissemens, unique moyen que la sagesse ait pu employer pour perfectionner et perpétuer la musique, serait-il étonnant qu'elle eût fait tant de progrès en Italie, et qu'elle s'y fût établie comme

*Sant-Onofrio*, à Naples; *Guglielmi*, de *Massa-Carrara*, mort en 1808; *Anfossi*, né vers 1736; *Trajetta*, né à Naples en 1738. Parmi ces grands musiciens, il faut compter le fameux *Jomelli*, né en 1714, à *Anversa*, ville près de Naples: il fut élève de *Feo*, mais ce fut du grand *Leo* qu'il apprit le sublime de la musique. Ajoutons aussi l'excellent compositeur *Ciccio di Majo*, de Naples, imitateur passionné des ouvrages de *Jomelli*, et mort, en 1775, à peine âgé de 27 ans; et *Duni*, né en 1709 à *Mazara*: ce dernier fut l'émule, l'ami et l'admirateur de *Pergolesi*.

Après cette dernière époque, illustrée par ces grands compositeurs, Naples continua à briller par des génies du premier ordre, entre lesquels il faut compter principalement le fameux *Cimarosa*, né à Naples en 1754, et mort à Venise en 1801; il fut élève d'*Aprile*, et dans le Conservatoire de *Borico*; il puisa les principes de l'école de *Durante*: *Paciello*, né à Tarente en 1741: ce dernier eût aussi le bonheur d'avoir pour maître le grand *Durante*, dans le Conservatoire de *Sant-Onofrio*: enfin le fameux *Zingarelli*, né à Naples en 1754, qui, dans le Conservatoire de *Loreto*, fut élève de *Ferarotti* et le camarade de *Cimarosa* et de *Giordanello*.

Plusieurs élèves de ces grands compositeurs existent à présent; et ils soutiennent du mieux possible la réputation de leurs maîtres.

(1) Trois de ces Conservatoires sont destinés, à ce que je sache, à l'instruction de jeunes demoiselles choisies entre les orphelines et les enfants trouvés: elles y sont entretenues jusqu'à ce qu'elles soient mariées; et toutes celles qui montrent quelque talent pour la musique, sont instruites par les meilleurs maîtres d'Italie.

dans son propre centre (1) ? serait-il extraordinaire de voir sortir de ces pépinières un nombre considérable de grands maîtres de l'art et de fameux artistes qui parcoureraient les provinces pour en inspirer le goût et en multiplier les amateurs ? Quant à moi, si j'ai de quoi être surpris, c'est de voir qu'avec des moyens si énergiques et avec des circonstances si favorables, le nombre des compositeurs, des musiciens et des vrais dilettanti ne soit pas aussi grand qu'il devrait l'être.

Cette surprise sera encore plus fondée, si l'on considère que la perfection du chant de la versification lyrique a été poussée aux plus hauts degrés par le génie de l'abbé Métaïtase. Ce grand homme, en créant des drames véritablement lyriques, en sacrifiant quelquefois au chant les convenances dramatiques, voulut, pour ainsi dire, efféminer la poésie, et la subordonner à la phrase et à la période mélodique de la musique. Or il est certain que le chant de cette versification est une des causes les plus puissantes des progrès de la musique, comme nous l'avons fait voir dans le second volume de cet Ouvrage (S. 80), d'après l'autorité de personnes très-éclairées.

§ 1203 bis. Qu'on ne répète pas que ces moyens et toutes ces circonstances favorables auraient été inutiles si, d'ailleurs, le climat et les dispositions naturelles des Italiens n'y contribuaient pas comme partie essentielle. Cette assertion sera toujours vague et gratuite, jusqu'à ce qu'on prouve qu'avec les mêmes moyens et l'influence des autres circonstances morales, la musique ne peut faire les mêmes progrès dans les autres climats, et particulièrement

---

(1) « On ne peut douter, dit l'auteur des Voyages pittoresques des royaumes de Naples et de Sicile, on ne peut douter que les progrès de cet art à Naples (la musique), ne soient dus à des établissemens déjà anciens dans cette ville, et destinés à y élever des sujets entièrement livrés à l'étude de la musique. »

dans celui de la France : ce qu'on ne prouvera jamais. L'exemple des progrès de la musique en Allemagne dément assez les prétentions de ce genre.

En accordant même que le plus ou le moins de goût et de dispositions naturelles contribuent à rendre plus ou moins facile l'acquisition des beaux-arts, il restera toujours à prouver que les Français ont moins de goût et de disposition que les Italiens ; ce qui n'est ni évident ni probable ; puisque partout, dans cet Ouvrage on a eu occasion de relever tout le contraire.

---

## ARTICLE II.

### DES CAUSES QUI ONT PROVOQUÉ LES PROGRÈS ET LE PERFECTIONNEMENT DE LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE.

§ 1204. Nous allons examiner les causes des progrès de la musique qu'on admire, depuis plus de cent ans, dans le sein d'une nation placée au nord de l'Europe ; nation qui, soit par le climat, soit par le désavantage d'une langue rude, surchargée d'articulations compliquées et pénibles, et de sons aspirés et gutturaux, n'a eu, à ce que je sache, la prétention de rivaliser avec la France. L'examen de cet article, plus que toutes autres raisons que nous avons exposées dans cet Ouvrage, devrait désormais secouer de leur léthargie les partisans des climats, et les convaincre que les progrès des sciences et des arts tiennent principalement à d'autres influencés plus nobles et plus dignes de l'esprit humain. Les Français même, quoiqu'assurés de leur supériorité envers les Allemands, par rapport à leur langue et leur climat, seront assez modérés pour ne pas partager les idées du jésuite Bouhours, qui avait proposé en problème, si un Allemand pouvait être un bel esprit : et ils partageront

moins l'idée de ce bel esprit français qui parlait avec dérision du *goût allemand, des modulations tudesques, et des ouvrages de l'immortel Gluck.*

§ 1205. Que les protecteurs des climats promènent à leur gré leur imagination dans l'idée de l'influence de l'air, de la chaleur, etc. du goût et de l'aptitude des peuples divers pour les beaux-arts, et dans l'idée que la musique soit peut-être celle de tous qui est le plus soumise à l'énergie de cette influence; qu'ils soutiennent que, dans les pays chauds, l'organe de la voix montre en général plus de souplesse et d'éclat; que ce soit là que la musique, inspirée par la nature, ait exercé le plus puissant empire: soit vrai, aussi que dans ces mêmes climats le chant des oiseaux soit plus agréable et plus varié: mais, en partant de ces principes, qu'ils se gardent bien de conclure que l'Allemagne est une des parties de l'Europe où la musique ait dû faire moins de progrès. L'expérience, les faits incontestables, qui valent plus que les spéculations de la raison, démentiraient complètement cette induction. Il faut conclure plutôt « qu'à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les » facultés humaines sont encore plus soumises aux causes » morales qu'aux physiques; que l'homme est le plus » souple et le plus docile de tous les animaux, et qu'il » n'y a aucune influence naturelle qui ait sur lui autant » d'empire que l'instruction, l'habitude, et cet instinct » d'imitation qui lui est propre. » L'homme est une plante (c'est l'expression du pape *Ganganelli*) qui, cultivée avec soin, donne d'excellent fruit: tout dépend d'une heureuse culture. On devient ordinairement tout ou rien, selon l'éducation que l'on reçoit. — Cette instruction, cette habitude de la musique, et cet instinct d'imitation de la belle musique italienne ont fait que tous les Allemands sont musiciens.

§ 1206. Depuis le tems de Charlemagne il y eut en Allemagne des maîtres de chant, formant une espèce de confrérie de ménestriers ambulans qui, de même que les anciens troubadours provençaux, allaient de ville en ville chanter des chansons. Depuis la même époque, la musique d'église y fut cultivée; et l'on voyait de tems en tems des ouvrages savans sur la musique ancienne et moderne. Les représentations musicale-dramatiques passèrent promptement d'Italie en Allemagne, et l'on vit les premiers compositeurs allemands multiplier dans les opéra la mélodie la plus ravissante. On ne peut pas oublier les talens de Keiser, dont le fameux Hasse disait à M. Bour-nay, que c'était un des plus grands musiciens que le monde ait jamais vus. On ne peut oublier non plus les compositeurs Matheson, Handel, Cousser et Telemann; et l'on oubliera encore moins le nom d'Agricola, né en 1720 dans la Haute-Saxe; celui de Graun, né en 1701 dans le cercle électoral de Saxe; celui du célèbre Hasse, né dans la même année en Basse-Saxe. Il semble que la Saxe soit pour l'Allemagne ce qu'est le royaume de Naples pour l'Italie, le pays où sont nés les plus grands talens en musique. Mais, sans tracer ici les noms d'autres compositeurs célèbres déjà morts ou vivans, applaudis et recherchés dans toute l'Europe, je ne peux m'empêcher de faire la plus honorable mention du célèbre Gluck, né dans le palatinat de la Bohême en 1714, de Haydn, et du divin Mozart, dont la mort prématurée nous fait regretter la perte de nouveaux trésors de mélodie que son génie inépuisable aurait pu ajouter à la richesse de l'art.

§ 1207. Ce qui a le plus contribué à étendre le goût de la musique en Allemagne, c'est l'usage, d'un tems immémorial, par lequel, dans toutes les écoles publiques des villages et des villes, on enseigne la musique aux enfans

en même tems qu'on leur apprend à lire et à écrire. Aucun maître d'école n'est admis à exercer sa profession, à moins qu'il ne sache les élémens de cet art, et jouer de quelque instrument. Il est remarquable que cet usage fut toujours respecté dans les collèges des Jésuites, de cette association religieuse qui, partout ailleurs, s'est montrée peu favorable à la culture des beaux-arts. Il y a outre cela ; dans les principales villes, des écoles publiques et spéciales dans lesquelles on enseigne toutes les parties de la composition.

§ 1208. Il est résulté de là qu'il n'y a pas de pays au monde, sans en excepter l'Italie, où le peuple ait, par cet usage généralement respecté, un goût plus marqué pour la musique qu'en Allemagne ; et le goût de la bonne musique italienne y est tellement établi, que, suivant l'avis de plusieurs gens éclairés, il s'y est conservé plus pur et plus précis qu'en Italie même. — Rien de plus simple et de plus naturel que ce brillant résultat. Il n'y a point de pays où les oreilles soient plus continuellement frappées de toute espèce de musique qu'en Allemagne : partout elles sont adoucies par les sons mélodieux des troupes de virtuoses ambulans qui parcourent les villes ; partout où il y a des universités et des collèges, les étudiants se rassemblent pour aller dans les rues, la nuit surtout, chanter des hymnes, des chansons, des morceaux d'opéra à plusieurs parties ; dans les villages même, les enfans sont exercés à chanter en parties ; les enfans des soldats ont des écoles particulières où ils apprennent à chanter ; il y a peu de domestiques qui ne sachent jouer de quelque instrument ; tous les Princes ont une musique militaire dont ils se servent même pendant le repas.

§ 1209. L'exemple des grands Princes, qui se faisaient



admirer par un goût vif et éclairé pour cet art enchanteur et par une protection décidée pour les sciences et les beaux-arts, a contribué infiniment à fortifier, à perfectionner et à rendre de plus en plus général le goût de la musique en Allemagne. L'empereur Léopold faisait souvent exécuter dans sa chapelle, des ouvrages de sa composition : l'Impératrice-reine était très-bonne musicienne, et l'étude de la musique était fort soignée dans l'éducation de ses augustes enfans : l'Électeur palatin jouait très-bien de la flûte et du violoncelle; sa sœur, l'Électrice douairière de Saxe, a composé des opéra. Qu'on en dise de même de presque tous les autres princes d'Allemagne.

§. 1210. Léopold, qui cultivait les sciences et les arts, et particulièrement la musique, appela à sa cour les talens les plus célèbres, tant nationaux qu'étrangers: il employa pour la musique d'église et pour celle du théâtre, les compositeurs Fux, né en Styrie, *Caldara*, *Ziani* et *Conti*, italiens. Depuis lui jusqu'à l'immortel Joseph II, les Empereurs ont protégé et récompensé, en grands monarques, les grands maîtres compositeurs d'Italie, et les grands poètes lyriques, tels que *Zeno*, et *Metastasio*.

Par leur exemple, toute l'Allemagne fut bientôt peuplée de musiciens dans tous les genres : des spectacles musico-dramatiques furent établis à Hambourg, à Berlin, à Dresde. Les cours de Manheim, de Munich, de Stuttgart ne tardèrent pas à faire de même. Partout l'art musical trouvait des établissemens et des encouragemens (1). De tous côtés la jeunesse, qui sentait les inspirations du génie, encouragée par la certitude que ses travaux

---

(1) Il y a à Berlin un établissement pour élever gratis vingt-quatre enfans qui sont instruits dans la musique.

et son mérite seraient honorés du public, protégés et récompensés largement ; se hâtaient de développer, par la culture, ses talens. Chacun voulait se distinguer par de nouvelles inventions, par de nouveaux traits de mélodie, qui ajoutaient de l'intérêt au raffinement de l'art. Tout était en mouvement : les Conservatoires d'Italie étaient toujours remplis d'Allemands : on y parcourait les grandes villes, et l'on y fréquentait les théâtres, les académies, pour rapporter en Allemagne de nouveaux chants et le goût des écoles étrangères. Ainsi les compositeurs que nous venons de nommer, avaient formé, *en partie*, leur goût sur celui des maîtres italiens dont la musique avait été adoptée et applaudie sur tous les théâtres de l'Europe.

§ 1211. Je dis qu'ils avaient formé *en partie* leur goût sur celui des maîtres italiens ; parce qu'ils avaient conservé en même tems un caractère particulier tenant au goût national. Cela devait naturellement arriver ; car avant d'avoir le goût de la musique italienne, ils avaient chanté et composé en allemand ; et le caractère d'une musique nationale quelle qu'elle soit, a des rapports avec les accens, la déclama-tion, la prononciation et le goût de la langue à laquelle la musique s'est associée. Par cette conduite, ils ont formé une espèce d'école mixte, où le goût italien est modifié par une teinte sensible de germanisme ; comme le dit le savant Suard dans son article à l'Encyclopédie méthodique, mot *Allemagne*. (C'est de cet excellent littérateur que j'ai copié une partie des observations que je viens de faire dans cet article.) Or, cette école mixte, loin de nuire au goût de la musique, en peut augmenter le charme par ses variétés, lorsque le compositeur est assez heureux pour savoir associer avec art les goûts qui diffèrent comme les nations.

§ 1212. Qu'il me soit permis de m'écarter un peu du

sujet de cet article, pour rapporter à la musique française cette dernière observation sur le genre *mixte* de la musique allemande, et faire voir combien ce même genre de musique pourrait exceller en France, si l'on avait soin de faire travailler les compositeurs habiles qui jouissent de l'avantage de connaître parfaitement la musique italienne et la française. Nous en avons un exemple frappant dans les belles compositions de Gluck et de Grétry. Ces deux excellens maîtres, en se rappelant toujours de la musique italienne, dont ils avaient le cœur plein, n'ont pas oublié qu'ils composaient en France, sur des paroles françaises, et pour les Français.

On voit souvent que, dans les ouvrages de ces deux grands musiciens, le goût français domine sur l'italien : c'est que leur chant a été fait sur des vers irréguliers, incapables de la symétrie italienne. Si l'on veut de la musique italienne, il faut composer des vers à la manière italienne : l'abbé Métastase doit en être le modèle. Lorsque les poètes lyriques français, renonçant à leur ancienne routine, se feront un devoir de diriger leur versification sur les principes vrais et naturels de l'harmonie, le genre mixte de la musique sera perfectionné en France par un accord heureux de la mélodie italienne avec la mélodie et les beautés de la musique française : mélodie et beautés qui existent réellement en France, quoiqu'en général, négligées, étouffées et avilies par le goût dominant des mauvais vaudevilles, et par le mauvais genre qui règne dans quelques maîtres compositeurs et quelques chanteurs. Je reviendrai à parler du genre *mixte* à la fin de l'article dernier, § 1236.

www.libtool.com.cn

### ARTICLE III.

#### DÉS CAUSES QUI ONT RETARDÉ LES PROGRÈS DE LA MUSIQUE EN FRANCE.

§ 1213. CICÉRON, au commencement de ses Opuscules, après avoir épanché cette ardeur qu'il nourrissait pour la gloire de sa nation, et avoir prouvé la supériorité de la discipline romaine sur celle des Grecs; reconnu enfin l'infériorité des Romains par rapport à la poésie latine : et, examinant comment ce désavantage avait pu arriver, il dit, qu'on devait l'attribuer au peu d'honneur et de protection que les anciens Romains accordaient aux poètes : et il soutient que la poésie latine aurait surpassé ou égalé la grecque, si elle eût été honorée et applaudie à Rome. Il est certain en effet que les sciences et les arts ne prennent jamais racine dans un terrain où les cultivateurs n'ont à espérer ni gloire, ni récompense. Le savant *Tiraboschi* et l'auteur de l'Histoire critique des Théâtres, professent absolument la même maxime que Cicéron.

Mais *Quintilien*, *Poliziano* et *Salvini* prétendent attribuer l'infériorité et la médiocrité de la poésie latine représentative à ce même motif assigné par *Horace*, qui soutenait que les Romains pouvaient acquérir les mêmes avantages dans les ouvrages d'esprit, aussi bien que dans ceux des armes, si les poètes ne se laissaient pas effrayer des soins assidus et pénibles de limer leurs ouvrages; et s'ils avaient été moins impatients de publier trop tôt leurs compositions. Ces précautions sont absolument nécessaires à la perfection des arts : en exp-

çant l'esprit par une méditation profonde et par une réflexion continue, on a occasion de créer de nouvelles idées et d'étendre la sphère du savoir. « Gardez-vous, » disait Horace aux Pisons, d'approuver jamais aucun vers sans l'avoir corrigé et sans l'avoir repoli dix fois. » Qu'un Aristarque rigoureux vous gourmande avec sévérité, et qu'en examinant vos vers, *culpabit duros, in comitis allinet atrum transverso calamo signum.* »

§ 1214. Ne pourrait-on pas faire les mêmes recherches, et assigner les mêmes motifs à cette infériorité, souvent ridiculement exagérée, de la musique française comparée à l'italienne ? Pourquoi la nation française, qui s'est fait distinguer par les progrès des sciences et des arts ; cette nation distinguée aussi par la propriété d'une langue douce et harmonieuse, et par d'heureuses dispositions, n'a-t-elle pu égaler l'italienne dans les progrès de la musique ? C'est (suivant la maxime de Cicéron et des auteurs cités) que cette branche du savoir a été négligée en France ; qu'elle n'a été honorée ni protégée par les anciens Français ; ou si elle a été honorée et protégée, on s'est trompé sur les véritables moyens qu'on devait employer pour pouvoir en pousser les progrès ; c'est que (outre les motifs que j'exposerai ci-après) ceux qui se sont mêlés de cet art, n'ont pas eu assez de fermeté pour méditer profondément et pour limer leurs compositions, sur le faux prétexte que la langue étant rétive et dure, le chant n'était pas susceptible de modification. En un mot, la musique n'a pas fait de progrès en France, par la raison qu'en général, la France n'a eu que peu d'excellens maîtres compositeurs, et très-peu, et même point de bons poètes lyriques.

§ 1215. Pour porter un jugement exact sur les causes du peu de progrès de la musique en France, il faut établir

blir les raisonnemens sur les distinctions suivantes :

Ces causes peuvent être considérées ou comme externes et accidentelles, ou comme internes et essentielles.

Les causes internes peuvent être envisagées ou par rapport à la langue, ou par rapport au goût, à l'oreille, à l'imagination, à la sensibilité des Français, et même au climat.

Les causes externes peuvent être perpétuelles, ou amovibles; physiques ou morales, telles que le climat, les mœurs, les préjugés, la protection des princes, les encouragemens.

Il est utile d'examiner les faits, la probabilité, le possible, et l'impossible de ces causes, etc.

Mais, sans recourir à de nouveaux examens, tout a déjà été préparé pour juger cette matière avec une connaissance exacte. Quant aux causes internes, nous avons prouvé, et il est superflu de le répéter, que la langue, le goût, le caractère des Français, et même le climat, sont fort loin d'avoir causé les défauts de la musique en France.

Qu'il me soit permis d'avancer ici mon opinion sur les motifs réels, externes et amovibles qui en ont retardé les progrès.

#### PREMIER MOTIF.

§ 1216. Le préjugé par lequel on croit que la langue, le climat, le goût français s'opposent à la bonne musique, a été un des motifs les plus puissans pour en retarder les progrès. L'injuste défiance de ses propres forces anéantit le germe du génie par un lâche découragement. (Voy. §§ 839, 840, 841.)

#### SECOND MOTIF.

§ 1217. La cause primaire et la plus essentielle par laquelle les progrès de la musique ont été retardés est la négligence de cette versification particulière qui est ana-

logue au chant. Je parle ici uniquement du choix des vers et des paroles pour la musique.

Nous avons démontré, et tous les savans en sont parfaitement convaincus, que cette partie intéressante de la versification a été négligée par les poètes français : les musiciens ont toujours eu raison de s'en plaindre. C'est le chant, l'ordre, la rondeur et la symétrie des vers qui élèvent les musiciens à la belle mélodie (§ 736 jusqu'au § 841, tom. 2). Nous en avons l'exemple dans les beaux vers faits pour la musique par d'habiles poètes italiens.

Les Français qui ont cru jusqu'à présent que leur langue n'avait point d'accent (sans vouloir jamais examiner de quel accent ils parlaient), et qui ne font des vers que par instinct et par la finesse de l'oreille, ont pu faire, il est vrai, d'excellens vers pour leurs tragédies et leurs comédies; mais ils ont dû mal réussir dans les vers pour le chant, dont les accens doivent répondre, *a rigor di battuta*, aux accens de la musique (1). De tels vers n'ont pu produire et ne produiront qu'une mauvaise mu-

---

(1) *Gli accenti dal verso, se non tutti, i principali almeno concorrono nel canto cogli accenti della musica. Quindi non possono trasportarsi dai cantori senza che si guasti la battuta, e ne rimangono offesi gli orecchi degli ascoltanti* (le P. Sacchi). Chanter musicalement, c'est chanter conformément aux règles de la musique. Or la musique n'a pas d'autre règle essentielle que celle du rythme; et le rythme qui fait tout, n'est que l'accent même. C'est uniquement par l'accent que les langues se prêtent à la musique, et c'est par l'accent qu'elles s'appellent *musicales*. *La pronuncia delle lingue*, dit le savant *Eximeno*, *è il colorito della favella: essa consiste principalmente nell' articolazione, NELL' ACCENTO, E NELLA QUANTITÀ DELLE SILLABE.*

Toutes les langues ont un accent appelé *tonique*, parce que ceci donne le ton au discours, à la poésie et à la musique. Nous avons prouvé dans ce troisième volume, depuis le § 1137, jusqu'au § 1150, que, par la force et la combinaison de l'accent, la langue française est la plus musicale de toutes les langues du monde. N'est-il pas étonnant que quelques Français aient refusé à leur langue cet accent qui est si évident, et si favorablement combiné pour s'associer avec succès à la musique?

sique. Ainsi la mauvaise musique tire son principe médiateur des mauvais versificateurs.

Je me flatte d'avoir démontré d'une manière incontestable, l'existence de l'accent tonique dans les mots français, en exposant les vrais principes de la versification en général, et les règles absolument nécessaires pour les vers qu'on doit destiner au chant. (Voy. ch. 2, part. III, pag. 111 et suiv., tom. 2)

## TROISIÈME MOTIF.

§ 1218. Le mauvais goût qui a régné dans le chant d'une grande partie des vaudevilles, a pu retarder les progrès de la musique.

C'est par les vaudevilles, qui ont dominé en France, que les étrangers ont saisi le prétexte de parler du goût des Parisiens d'une manière désavantageuse; persuadés que ces sortes de chansons peignent le caractère musical de chaque nation, et que c'est en elles qu'on trouve le germe et les éléments des chants nouveaux.

Ce mauvais goût, porté en triomphe sur les théâtres et dans les rues, semble vouloir se perpétuer chez cette nation, pour occuper la place de tout ce que les Français ont produit et pourraient produire de plus gracieux et de plus charmant. — Ne voit-on pas en outre, qu'en renouvelant toujours les motifs des airs anciens et connus, sur de nouvelles chansons; différentes quant aux mots et au sujet, ces sortes de chants ne seront ni imitatifs, ni passionnés (1)?

---

(1) Nous avons dit, et tous les gens de bon sens reconnaissent que le chant n'est que l'effusion des passions. Il est très-difficile, et presque impossible, de créer du chant sur des paroles sans situation et sans sentiment. Les poètes grecs (dit l'abbé de Barthélemy, Voyages, etc.) secondaient la voix et le chant par leur talent toujours attentif à choisir des sujets propres à émouvoir. On peut considérer par là quelle mélodie l'on pourra verser sur de simples entretiens, et sur des airs qui ne sont amenés par aucune situation intéressante.

Néanmoins on peut admettre une espèce de chant où il n'y a d'autre pas-



Ne voit-on pas que l'oreille des Français n'étant frappée que des mêmes sons et d'une seule mélodie, soit bonne, soit mauvaise, et que les musiciens français n'ayant rien à composer, n'aurent pas occasion d'exercer leur imagination pour créer de nouveaux motifs de symphonie et de chant ?

Je ne dis pas que parmi ces mauvaises pièces anciennes et modernes, il n'y en ait de belles et même très-belles : j'en ai entendu chanter dans les rues et sur les théâtres ; et j'oserai dire qu'elles n'ont rien à envier à celles qu'on chante dans les rues de Rome, de Venise, de Bologne et de Florence, où il me paraît que, plus qu'ailleurs, ces sortes de chansons nationales ont beaucoup de goût et de mélodie (1) ; mais en France, les mauvaises chansons semblent, par leur grand nombre, et par les anciennes habitudes, écraser les bonnes (2).

sion que celle qui dérive des expressions gaies et piquantes, morales et sentimentales : autrement, comment les anciens auraient-ils pu proposer au peuple, en bonne musique, l'observation des lois et de ses devoirs ? Mais on doit m'accorder au moins que la mélodie qui résulte de ces sortes de situations, ne pourra jamais être assez riche, assez touchante et sentimentale ; et que la grande partie de ces chants de vaudevilles doivent être fades et sans intérêt pour l'oreille et pour le cœur. « Lorsque les Français, dit J.-J. Rousseau, vantent » le goût et la musique de leurs vaudevilles, ils prononcent par là leur condamnation. S'ils savaient chanter des sentimens, ils ne chanteraient pas de » l'esprit ; mais comme leur musique n'est pas expressive, elle est plus propre » aux vaudevilles qu'aux opéra ». Il faut répéter encore, malgré J.-J. Rousseau, qu'au milieu de ces chants sans expression et sans mélodie, se trouvent plusieurs pièces nationales qui sont réellement agréables, touchantes et pleines d'expression naturelle ; comme je le ferai voir dans les pièces de musique que j'exposerai à la fin de cet Ouvrage.

(1) Parmi ces villes citées, Venise l'emporte sur toutes les autres. La mélodie du chant des gondoliers ou bateliers, toujours variée en différentes chansons, offre un grand sujet d'instruction aux jeunes compositeurs qui voyagent pour perfectionner leur art. Dans cette ville, on désirerait être tout oreille, comme le dit M. Burney dans son Journal des Voyages, pour entendre et saisir tout ce qu'il y a de plus beau en fait de musique.

(2) En supposant même que tous les airs des vaudevilles soient beaux

## QUATRIÈME MOTIF.

§ 1219. Le défaut d'un nombre suffisant d'écoles de musique ou conservatoires en France, a retardé les progrès de cet art : comme, par une raison contraire, le nombre presque excédant de ces écoles en Italie les a accélérés.

En supposant même que la musique y eût été constamment protégée par des profusions et par une faveur décidée, de même qu'elle le fut en Italie (§ 1202) ; je soutiendrai toujours qu'on n'y a pas employé les moyens les plus sûrs pour la pousser à ces degrés d'amélioration autant qu'on le desirait et qu'il était possible.

Par les degrés d'amélioration que la musique va acquérir insensiblement en France, même sans le secours de ces conservatoires, je ne doute pas que, si l'on avait employé ce moyen, qui est le plus sûr et le plus énergique, la musique n'eût fait des progrès plus rapides peut-être qu'en Italie même.

---

ou passables, les Français, qui n'aiment pas la monotonie des plaisirs, devraient, à leur grand avantage, rejeter ces sortes de vieux chants qui n'offrent aucun appât de nouveauté. Ils devraient imiter en quelque sorte les Italiens qui, lorsqu'il s'agit de musique, ne veulent pas entendre aujourd'hui ce qu'avec plaisir ils ont entendu hier. Tout ce qu'il y a de passé les dégoûte : tout doit être nouveau. Le chant le plus beau est exposé souvent à la risée, parce que, disent-ils, *sa di rancidume*, c'est-à-dire, il est d'une vieille date. Chaque *Impresario* est obligé de donner aux théâtres quatre opéra nouveaux. Malheur aux compositeurs de musique, s'ils osent leur offrir des pièces dont les motifs se trouvent copiés dans d'autres pièces déjà données : on les décrierait comme des plagiaires qui ne savent rien donner qui soit original.

Par cette exigence du public, les maîtres compositeurs tâchent, par un travail pénible et sérieux, de varier le chant autant qu'il est possible, de créer des idées, de présenter quelque vieux motif avec un air tout nouveau, en le cachant sous un nouveau coloris et sous de nouvelles grâces.

Pourrait-on contester que l'activité de ce travail, provoqué par la nécessité de varier, suffit à elle seule pour pousser jusqu'à la perfection les progrès de la musique ? On voit donc, comme dans le sens exposé, que je n'ai pas eu tort d'avancer que les vaudevilles en ont pu retarder les progrès.

## CINQUIÈME MOTIF.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1220. Le mauvais goût des accompagnemens bruyans qui, plus qu'ailleurs, domine sur quelques théâtres français, est une des causes les plus puissantes qui ont retardé les progrès de la mélodie.

Je parle ici de cet affreux vacarme des instrumens. Malgré tous les cris de la raison et du bon sens, malgré les plaintes et remontrances des amateurs de cet art enchanteur, et celles des savans nationaux et étrangers, et malgré tout le ridicule que les journalistes de bon goût y ont constamment répandu; il semble qu'on n'a pas assez crié pour faire entendre raison, et pour ramener la musique à sa véritable destination (1).

Une petite classe de musiciens, apôtres de la secte de ce fameux Mozart, dont ils ont voulu imiter les défauts

(1) Ce n'est pas seulement ma haine implacable contre toute sorte de bruit qui vient interrompre importunément le plaisir innocent que mon oreille attend de la belle et simple mélodie, mais aussi l'empressement de seconder les vœux du chevalier *Zingarelli*, de ce fameux auteur de l'opéra de *Giulietta e Romeo*, qui me forcent à m'appesantir sur les effets déplorables de ce système dominant. Ayant été chez ce savant musicien pour m'informer de quelques particularités qui concernent son art, et lui faisant part de l'objet et du plan de mon Ouvrage, il me pria d'y chercher l'à propos pour combattre, autant que possible, l'usage barbare de cet immense bruit de l'orchestre. Mais, pour dire tout, j'avoue que ce célèbre compositeur m'a témoigné son mécontentement non-seulement contre les Allemands et les Français, mais aussi contre quelques compositeurs italiens qui déshonorent par là le vrai goût et le bon sens. Le dirai-je encore? ce sont les Français, et peut-être même cette petite classe de partisans du bruit qui m'encouragent à en parler. Ces derniers, que je ne connais *nec beneficio nec injuriâ*, et qui sont d'ailleurs d'un mérite assez reconnu, ces derniers, dis-je, réunis par esprit de coterie pour prôner un système si nuisible, en sont séparés chacun en particulier, par un sentiment de bon goût, pour le détester. De telle manière que ce soit, et quelle qu'en soit leur raison ou leur tort, je ne fais ici que soumettre, sans aucune intention de personnalité, mon opinion.

et non les talens (1), a été envoyée par Apollon, dans sa colère, pour établir à Paris, et quelquefois en Italie, une

(1) L'Empereur Napoléon demandait un jour au chevalier Grétry quelle différence il y avait entre *Cimarosa* et Mozart : « Sire, répondit Grétry, » *Cimarosa* met la statue sur le théâtre et le piédestal dans l'orchestre ; au » lieu que Mozart met la statue dans l'orchestre et le piédestal sur le » théâtre. »

Examinons brièvement lequel de ces deux fameux compositeurs peut avoir raison. Le chant doit-il accompagner les instrumens, ou les instrumens le chant ?—Le chant et les instrumens doivent-ils s'accompagner mutuellement ? — De plus, dans les théâtres où l'on joue de la musique, qu'est-ce que les spectateurs se proposent d'entendre ? — la voix humaine, ou les instrumens ? — la parole, ou les sons ? — la mélodie, ou la symphonie ? — Ces questions sont essentielles, parce qu'elles nous portent à définir et faire respecter la nature de cette institution sociale ; et à interpréter l'intention précise de toutes les classes du peuple ; intention que les musiciens sont dans l'obligation absolue de respecter ; autrement leur but serait manqué.

Quels que soient les principes d'où l'on fasse dériver l'origine de la musique, principes développés par Aristote dans son Art poétique, par l'abbé Métastase, dans l'extrait qu'il a fait de ce Traité, par le savant de Lacépède dans la *Poétique de la Musique*, etc. ; il est certain que cet art n'a d'autre objet que celui de relever et rendre plus sensible et plus frappant le langage des sons ; et cela, non-seulement pour ceux qui écoutent ce langage ; mais aussi, j'ose le dire, pour ceux qui prononcent les mots, et qui veulent rendre avec effusion le sentiment dont leur cœur est affecté. Nous avons dit au § 1064, tom. 2, en citant l'opinion de *Castelvetro*, approuvée par les savans qui lui ont succédé ; nous avons dit que le chant est nécessaire aux poètes épiques et dramatiques, et à tous ceux qui parlent pour se faire entendre dans les grandes assemblées. En général, on chante tout ce qu'on pourrait énoncer en parlant, pour frapper avec plus d'énergie l'oreille de ceux qui écoutent, et porter, par cet organe, au cœur la sensibilité et la persuasion : tel est le charme de la voix humaine lorsqu'on lui communique cette énergie et ces tons agréablement modifiés et variés par ces accens qui constituent le rythme, l'harmonie et la mélodie.

L'objet vrai et réel du chant est donc celui de faire entendre le plus que l'on peut, la voix avec tous les agrémens qui l'accompagnent ; et les partisans du vacarme doivent accorder, bon gré, mal gré, que l'objet principal pour lequel on chante est d'autant plus accompli que la voix est plus sensible, et qu'il y a moins d'obstacles qui puissent en empêcher l'éclat. Il est donc évident que les auteurs du tapage instrumental détournent le chant de sa destination naturelle à mesure qu'ils le rendent moins sensible ; et qu'ils sont coupables de son anéantissement total, lorsqu'ils

école dont les principes étranges et destructeurs n'ont d'autre but que d'anéantir le chant et toute espèce de

redoublent tous leurs efforts pour empêcher les spectateurs d'entendre, non-seulement le sens, mais aussi le son des paroles.

L'intention précise du public, lorsqu'il va au spectacle; est d'entendre, ou la mélodie toute seule, ou la symphonie toute seule, ou l'une et l'autre séparément, ou l'une et l'autre en même tems. Souvent on va à l'opéra pour entendre un trio sans accompagnement, comme dans l'opéra de Saül : souvent on y va pour la seule ouverture, telle que celle de l'opéra de la Caravane, ou celle de l'opéra d'Iphigénie en Aulide, etc. Mais plus souvent et ordinairement on y va pour entendre le sujet d'une tragédie ou d'une comédie, exécutées par des voix chantantes, renforcées, soutenues et embellies par l'accompagnement. Dans le premier cas, on n'a besoin que d'acteurs, et de peu ou point de violons : dans le second cas, on a besoin de joueurs d'instrumens, et non d'acteurs qu'on engage à des frais énormes : dans le troisième cas, on a besoin des uns et des autres.

Il s'agit à présent de déterminer, dans ce troisième cas, les conditions essentielles par lesquelles le chant et l'accompagnement puissent s'associer sans que l'un nuise à l'autre. On sait partout que les instrumens doivent accompagner le chant, non pas le chant les instrumens, et que le public, en donnant son argent, veut entendre la voix humaine chantante, et les idées qui sont enveloppées dans cette voix : par conséquent il n'y a pas d'homme de bon sens qui ne convienne que les instrumens, subordonnés au chant, doivent borner leur jeu au point que leurs sons n'empêchent pas que la parole ne soit une parole.

Supposons même que le chant et la symphonie, subordonnés également l'un à l'autre, aient un droit égal de se faire entendre, on ne pourra rien conclure de cette hypothèse, si ce n'est seulement que le musicien-compositeur, en faisant droit à l'un et à l'autre, modère tellement la symphonie, que les deux sons puissent également, et avec la même pureté, frapper l'oreille des spectateurs. Par cet arrangement très-raisonnable, on va mettre d'accord tous les partis. Criez autant que vous voudrez, mais que ces cris n'étonnent pas la voix humaine ; voilà tout ce qu'on vous demande. L'instant heureux où l'on consentirait à seconder ce desir raisonnable, établirait l'empire et les progrès de l'art : le talent et le génie reparaitraient sur la scène ; l'ignorance et l'imposture seraient à jamais démasquées et proscrites.

Poussons à bout l'extravagance de quelques musiciens, et imaginons que quelqu'un d'entre eux veuille prétendre, dans son délire, que le chant doit être subordonné à la symphonie, et qu'on a droit de faire crier les instrumens autant que l'on veut : en ce cas, je dis d'abord qu'une telle prétention

mélodie. Ces musiciens, sous prétexte de sévérité, d'exactitude et de solidité de musique, se sont avisés de faire régner dans quelques théâtres ce *goût détestable du bruit de l'orchestre* (1), ainsi appelé par le fameux Grétry.

tion suppose une alliance intrinséquement impossible entre les deux parties, car l'une exclurait absolument l'autre; comme la lumière ne peut pas exister au milieu des ténèbres. Lorsqu'un seul se bat *contre trois*, *s'il faut qu'il meure*, comment voudrait-on prétendre que la voix ne crève pas lorsqu'elle est aux prises avec cent instrumens dont la musique martelée ressemble à ce concert affreux des Cyclopes dans l'atelier de Vulcain? Mais puisqu'il faut que la voix se perde et s'anéantisse dans le gouffre immense d'un orchestre assommant, à quoi sert-il de réunir à grands frais ce nombre de fameux chanteurs qui honorent ce grand théâtre? Le charme de leur voix coulera-t-il pour inonder notre oreille, comme l'eau de Tantale qui baigne ses lèvres sans pouvoir assouvir sa soif éternelle? ou, par une fausse méthode de chant, contre lequel J.-J. Rousseau a déclamé avec tant de raison, pousseront-ils d'horribles cris des poumons d'acier, donneront-ils des coups de gosier extraordinaires pour percer, s'il est possible, cet épouvantable fracas, et pour vicier par ces hurlemens (comme ils l'ont vicié en effet) le vrai goût du chant?

D'après tout ce que je viens de dire, mes lecteurs pourront juger, avec connaissance de cause, de l'absurdité du système qui prétend gouverner les théâtres en France: et ils pourront conclure, avec les hommes savans et de goût, que le compositeur de musique doit rester fidèle à ce principe rigoureux, que l'harmonie doit sagement seconder la mélodie, mais ne jamais l'étouffer; elle doit être transparente, selon l'expression de Marmontel: ils pourront conclure qu'il n'est rien de plus absurde que d'écraser le chant qui est sans contredit le principal, sous le poids d'un orchestre, et de le perdre au sein de ce chaos.

(1) Ceux qui sont au fait des opéra de Paris, comprennent bien que je parle ici particulièrement du grand opéra de l'Académie impériale, qui, à la musique près, obtient le premier rang sur tous les théâtres du monde, par le goût des danses, le choix de l'orchestre, la magnificence des décorations, l'élégance du *vestiario*, etc. J'ai dit, en général, *à la musique près*; car « quant à la musique (dit le comte Escherny, *Fragmens sur la Musique*), ce n'est pas au grand opéra qu'il faut la chercher; à moins qu'on n'en tende par musique, le bruit, le fracas, les cris, les éclats de voix, des chants âpres et mordans, ou glapissans. » Défauts qui ne tiennent pas à la qualité des chanteurs, dont on ne saurait faire assez d'éloges, mais qui sont attachés au genre détestable qui domine en général dans ce théâtre. Cependant, tout en y détestant en général le genre, je me fais un devoir

Par ce bruit, la voix des chanteurs qu'on aimerait entendre, s'anéantit dans l'accompagnement que, pour mettre le comble au bruit, l'orchestre, inspiré du même goût, exécute souvent avec beaucoup trop de force. L'accompagnement est tout pour eux, et le chant n'est rien. Il arrive de là (ce que tous les amateurs ont raison de déplorer) que le chant étant tout-à-fait négligé, et le génie ne s'occupant plus que des instrumens; on n'offre en spectacle que des bruits effroyables, propres à ébranler les sens et à dégourdir les oreilles des peuples rudes et barbares; bruit qui ne ressemble plus ni à une mélodie, ni à une symphonie. Ainsi le goût de cette prétendue école, toujours mauvais dans les œuvres de Mozart, devient en France d'autant plus détestable, qu'il a été facile d'imiter de cet allemand le bruit qui assomme, sans pouvoir imiter, en général, sa belle mélodie et le charme de ses grâces.

Tant que cette petite classe de musiciens voudra persévérer dans ce faux système, et dans la prétention de faire dominer leur école, et de tyranniser cet art délicat; tant qu'on insultera impunément aux plaintes et aux bâillemens

d'observer qu'on doit faire exception de quelques chefs-d'œuvre de musique qu'on y admire; et que quant à l'ordre et le respect des convenances que les Français mettent dans leurs compositions, leur école est préférable à toutes les autres écoles étrangères.

L'opéra-comique français suit une bien meilleure route : on y chante mieux qu'au grand opéra. Heureusement pour le bel art, la contagion du genre n'est pas passée jusque-là. La musique y est pure en général, et la mélodie y domine. Il n'y a pas de Français, il n'y a aucun étranger qui ne conviennent qu'on rencontre dans ce théâtre très-souvent des pièces d'une grande beauté; et que si, par quelques défauts particuliers et accidentels, on n'y est pas encore parvenu à atteindre le goût et la perfection de la musique italienne, on les suit au moins de très-près, avec l'espoir de faire encore mieux. A la lueur de ces espérances, les Français peuvent entrevoir ce que M. Geoffroi, dans un de ses feuilletons, a voulu présager « que le tems n'est peut-être pas éloigné où les Italiens viendront » à leur tour apprendre la musique en France. »

d'un public éclairé qui cherche envain dans les opéra un délassement honnête ; j'ose présager avec regret que la musique, dont on desire pousser les progrès, restera toujours avilie et paralysée, ou rampera toujours dans la médiocrité, malgré les plus grands encouragemens d'un Gouvernement protecteur. Non, le goût de la bonne musique en France ne commencera qu'au moment où cessera le détestable goût du tapage.

Ce présage fâcheux sera d'autant plus avéré, qu'un esprit d'intolérance absolue<sup>(1)</sup>, dont on a voulu tolérer le despotisme, semble s'agiter au milieu de cette petite classe, pour éloigner et anéantir les talens de plusieurs autres musiciens qui, formés à l'école du bon sens, s'opposent à ces principes destructeurs, par des exemples de compositions pures où les accompagnemens sont de la plus belle simplicité, et où, au lieu de l'horrible fracas des instrumens, dont les accords sont dénués d'intention et de caractère<sup>(2)</sup>,

---

(1) Si l'on veut examiner la raison de cette intolérance, on verra qu'elle ne consiste pas seulement dans la sottise et frivole prétention dont on cite l'exemple dans les *Femmes savantes* de Molière :

Nul n'aura de l'esprit que nous et nos amis.

ni seulement dans cette passion qui caractérise le *genus irritabile* des musiciens ; mais elle git aussi dans le secret de l'intérêt personnel. C'est par calcul d'intérêt que ces musiciens font de leurs principes un système de persécution ; car ils ont assez d'esprit, je pense, pour ne point se persuader qu'ils verraient crouler irréparablement leur système ténébreux de bruit et de vacarme, dès qu'ils permettraient que les moindres élèves de *Cimarosa*, et en général de l'école italienne, parvinssent à frapper l'oreille des Français par des accords de voix purs et simples qui charment les sens et subjuguent l'esprit.

(2) Où sont-ils, hélas ! ces tems heureux des Grecs où Apollon, Orphée et Linus apprivoisaient les bêtes féroces, et attiraient les rochers par le seul charme de la voix, accompagnée d'un seul instrument ? Nous ne transportons notre imagination irritée à ces siècles d'or qui ne sont plus, que pour augmenter nos regrets, deplorer la corruption du goût, et pour



domine la simple expression de la nature dans le charme de la mélodie, telle qu'elle a dû exister dans les tems les

sortir du grand théâtre, où le bruit ne nous permet pas même de dormir, afin de chercher dans les rues de Paris cet Orphée (M. Moquet) qui, par l'accord d'une harpe et d'une flûte, apaise délicatement notre cœur irrité et aigri par le bruit que nous venons d'entendre.

Les musiciens n'ignorent pas avec quels transports de joie le public prête son oreille à ces morceaux de chant accompagnés d'une harpe, d'une flûte, d'un violoncelle, etc. : les applaudissemens y sont généraux et sincères.

*Quando poi, finito il ritornello, entra la parte che canta, quei tanti violini che l'accompagnano, che altro mai fanno, se non abbagliare e coprire la voce?* (Ce sont les paroles du comte Algarotti dans son ouvrage *Saggio dell' Opera in Musica.*)

*Perchè non far lavorare maggiormente i bassi, che accrescere piuttosto il numero de' violini, che sono gli scuri della musica? Perchè non rimettere i liuti le arpe che col loro pizzicato danno a' ripieni non so che di frizzante? perchè non restituire il loro luogo alle violette instituite già per fare la parte media tra i violini ed i bassi, onde risultava l'armonia? Una delle più care usanze al dì d'oggi, sicura di levare nel teatro il maggior plauso collo più strepitoso batter di mani, è il far prova in un' aria d'una voce e d'un oboè, d'una voce e d'una tromba, e far fra loro seguire con varie botte e risposte una gara senza fine, e quasi un duello fino all' ultimo fiato.....*

*Ma se tali schermaglie àno potere di prendere gran parte dell' udiienza riescono pure alla più sana parte di essa rinrescevoli : E non si può abbastanza esprimere quanto diletto sorgesse in contrario dal fare ad ora ad ora accompagnar sobriamente le arie da diversa qualità di stromenti, dalla violetta, dall' arpa, dalla tromba, dall' oboè, e forse anche dall' organo, come era altre volte in costume.*

Par quelle fatalité veut-on donc nous priver de ce plaisir innocent? Par quelle fatalité ne veut-on pas substituer au bruit cet accompagnement simple et calme qui nous permet de goûter les charmes de la voix humaine? Cette classe de musiciens, comparable à la mort, a des rigneurs à nulle autre pareilles : « on a beau la prier; la cruelle qu'elle est, se bouche les oreilles » et nous laisse crier : la garde même qui veille aux barrières du Louvre, » n'en défend pas les Rois. »

C'est que cette fatalité des maîtres compositeurs est le plus souvent attachée aux petits talens et à leur inhabileté. Faute de moyens, et ne pouvant donner au chant la mélodie que les spectateurs ont droit d'attendre, ils tâchent de le couvrir par ce fracas d'instrumens, et de nous étourdir sur le sentiment de la belle mélodie. Ainsi, ne pouvant faire

plus heureux des Grecs et des Latins, qu'elle existe en Italie, et telle que tous les amateurs, toutes les classes du

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

mieux, ils n'ont d'autre parti à prendre que celui de faire et protéger les cris; car il ne faut pas beaucoup d'esprit pour crier à outrance.

Ce moyen d'échapper à la mélodie du chant est fort ingénieux : *ingeniosa paupertas*. Et ces Messieurs ont raison d'imiter en cela les prêtres de Cybèle qui, pour ne point laisser entendre à Saturne les vagissemens de Jupiter, faisaient retentir les airs du bruit des timbales. Je leur conseille même d'avoir recours aux pièces d'artillerie, si le bruit de cent instrumens ne leur paraît pas assez fort pour nous assommer : ils ne feront qu'imiter en cela l'exemple du compositeur *Sarti* qui, vers l'année 1785, fit exécuter en Russie un *Te Deum* par des coups de canon, pour servir de basse à certains morceaux.

C'est tout accorder très-volontiers à leur impuissance de ne pouvoir faire mieux : mais puisqu'il faut plier le bon sens au joug tyrannique du vacarme musical, nous demandons qu'à leur tour ils aient pitié de nous, en faisant trêve quelquefois à ces bruits importuns, en faveur de quelques morceaux de chant qui, étant réellement beaux, seraient entendus avec plaisir par les spectateurs. Après avoir été obligés d'entendre du bruit pendant trois mortelles heures, pourraient-ils, sans indiscretion de leur part, nous refuser cette grâce qui ne serait qu'un faible dédommagement de tant de fatigues et d'ennui? La cruelle habitude de pourrir éternellement dans ce genre détestable et outrageant, rendra-t-elle ces Messieurs tout-à-fait sourds à cette prière innocente? N'est-il pas de leur intérêt de nous cacher tout ce qu'il y a de mauvais, et de nous faire entendre tout ce qu'il y a de beau? Mais si quel qu'un, parmi ces Messieurs se plaît toujours dans le tapage, qu'il me permette au moins de lui dire, que *celui qui ne sait réprouver le mauvais, est indigne de sentir le bon.*

#### OBJECTION, ET RÉPONSE.

On croirait que de telles raisons auraient pu toucher leur cœur inexorable. Vaine espérance ! Quelle que soit, disent-ils, la qualité du chant, il est essentiel d'imprimer à la musique un caractère mâle de gravité et de solidité, tel qu'il convient aux passions fortes pour les tragédies : au lieu d'un genre frivole et mesquin, au lieu de cette *petite musique des Paesiello, des Cimarosa, des Zingarelli*, il faut, pour l'expression, un style toujours fort, sévère, majestueux, et en même tems savant et exact, tel qu'il convient à la dignité de l'art, et tel que les spectateurs l'admirent dans les tragédies du grand opéra.

A les entendre, on dirait qu'ils ont raison ; et avec ces mots pompeux de sévérité, de dignité, de décence, ils nous font une loi de nous ennuyer *décemment*, et de nous faire renoncer avec *dignité* au plaisir le plus pur

peuple qui ont droit au plaisir le plus touchant de la musique, l'ont toujours désirée et la réclament à haute voix.

[www.libriool.com.cn](http://www.libriool.com.cn)

et le plus innocent que la civilisation nous a procuré. A-t-on jamais porté l'abus des mots aussi loin qu'on vient de le faire ? Sous le prétexte d'une fausse dignité et grandeur, ils insultent le public avec des cris et du bruit qu'ils prennent pour de l'énergie et de la pompe. Pour soutenir la dignité tragique, ils poussent la sévérité jusqu'à vouloir tuer, pour toute catastrophe, l'art, les voix, les acteurs et les spectateurs. Quoi donc ! le *Miserere* qu'on chante à Rome dans la chapelle Sixtine, le trio de M. Gossec qu'on chante à Paris dans l'opéra de Saül, etc., n'ont-ils pas de la dignité, par la raison qu'on les chante sans accompagnement ? n'y a-t-il pas de la dignité et de la gravité dans ces airs et ces duo de l'opéra de *Romeo e Giulietta*, qu'on chante actuellement à Paris, qu'on est extasié d'entendre ; et qui pourtant ne sont accompagnés que d'un arpegge simple et très-léger de quelque instrument ? Peut-on, sans rougir, avancer contre l'opinion du monde entier, que la musique des trois auteurs nommés n'est qu'une *petite musique* légère et facile ? ignore-t-on que cette légèreté et cette facilité sont le résultat des efforts les plus difficiles du vrai génie ?

Il paraît ici que Messieurs les tapageurs comptent beaucoup sur le concours des spectateurs à leurs opéra bruyans. Ils sont peut-être les seuls qui ignorent qu'en général, on n'est attiré à leurs concerts bruyans que par l'appât des ballets ; et que sans cette consolante ressource, il n'y en aurait pas un seul qui eût la patience de les entendre.

Il paraît aussi que leur objection se borne uniquement aux tragédies, et que les opéra comiques pourraient être exempts de la dignité et de la décence du bruit. Sur quoi je vais observer que la gravité et la dignité tragiques peuvent être considérées comme deux qualités qui ne dépendent pas de l'action des instrumens ; elles tiennent surtout aux qualités dramatiques de la parole, et au genre de déclamation qui l'anime. On admire en effet de la gravité et de la dignité dans le théâtre français, lorsque les acteurs habiles, tels que Lafond, Talma, Damas, Mlles Raucourt, Duchesnois, etc., etc., déclament, sans chant et sans accompagnement, les tragédies de Corneille, de Racine, de Voltaire. Lorsqu'on s'est avisé d'élever la tragédie au chant, on n'a eu d'autre but que de rendre encore plus agréables, plus frappantes et plus touchantes les expressions de la parole : on n'a pas pensé alors d'en augmenter la dignité par l'usage des instrumens : on serait fondé à croire même que ces instrumens auraient pu diminuer l'intérêt tragique. Or, si l'on peut donner de la dignité et de la gravité à la parole sans qu'elle soit chantée, pourquoi ne pourrait-elle pas garder ces mêmes qualités lorsqu'on la chante sans aucun autre secours ?

Enfin, pourquoi veut-on nous vanter ce prétendu genre savant de musique dans le bruit des instrumens ? Depuis quand a-t-on confondu avec la sagesse l'art *savant* de nous ennuyer ? Depuis quand a-t-on pu igno-

ARTICLE IV<sup>e</sup> ET DERNIER.MOYENS LES PLUS FAVORABLES D'ACCÉLÉRER LES  
PROGRÈS DE LA MUSIQUE EN FRANCE.

§ 1221. EN exposant dans l'article précédent les véritables motifs qui ont retardé les progrès de la musique en France, nous avons vu que ces motifs sont tous externes, accidentels et amovibles. Il est vrai qu'on peut considérer

rer que la mélodie qu'on néglige, est la partie essentielle des instrumens, où elle prend le nom de symphonie? Ignore-t-on que l'art de la musique est celui de plaire et de toucher le cœur? Si les protecteurs du vacarme instrumental sont obligés d'avouer, comme l'avoue le monde entier, que les chefs-d'œuvre de *Cimarosa*, de *Zingarelli*, de *Paesello*, de *Guglielmi*, etc., dont la *petite musique* charme tous les cœurs, sont vraiment savans, et que l'on peut en même tems être savant et plaire; qu'ils nous disent comment il se fait que leurs propres productions, qu'ils croient savantes, au lieu de plaire, nous font bâiller? Pourraient-ils se faire la moindre illusion qu'en fait de beaux-arts, on peut admettre des compositions qui soient savantes, et qu'en même tems elles soient le fléau des sens et de l'esprit? « La principale règle est de plaire et de toucher: toutes les » autres ne sont faites que pour parvenir à cette première: (ce sont les paroles de Racine, dans la préface à sa tragédie de *Bérénice*). Lorsqu'une pièce n'ennuie pas, dit ce même auteur, que veut-on prétendre davantage? — Supposons même qu'il soit possible d'admettre une composition savante et en même tems ennuyeuse; n'est-il pas mieux d'être savant et plaire, que d'être savant et ennuyer? N'entre-t-il pas dans les calculs de l'intérêt personnel de préférer une musique savante qui plaît à tout le monde, à ces productions savantes, à ces prétendues beautés sévères qui pourraient plaire peut-être à quelques amateurs, et déplaire au public qui a droit de s'amuser? « Les véritables beautés de la musique étant de la nature, sont, dit J. J. Rousseau, et doivent être également sensibles à tous les hommes savans et ignorans. »

Voici ce que dit M. Geoffroi à ce propos, dans le feuilleton du Journal de l'Empire du 10 avril 1813: « Cette musique, dit-on, est *très-savante*, *très-bien écrite*, mais peu dramatique: en littérature il y a des ouvrages « écrits correctement qui sont *très-ennuyeux*, parce qu'il y a peu de *mérite* à éviter les fautes, *Vitavi denique culpam, non laudem merui*. » Mais l'ouvrage bien écrit plaît toujours. Si la musique de M. *Cherubini* » manque de mélodie, d'expression et de verve, je dis qu'elle n'est ni » *savante*, ni bien écrite, parce que la science et le style qui n'aboutissent » qu'à ennuyer, sont une science fautive et un mauvais style. Le but de » l'art est de plaire: on n'est *savant*, on n'écrit bien en musique qu'au- » tant qu'on plaît. »

la mauvaise versification comme un motif interne et essentiel ; mais il est amovible aussi : et nous avons prouvé que rien ne peut empêcher les poètes de rectifier leurs vers lyriques , en les composant suivant les principes de l'art.

§ 1222. Il est aisé maintenant de proposer les moyens qu'on pourrait employer pour accélérer à coup sûr les progrès de la musique, et répandre dans toutes les classes du peuple, le goût de cet art délicieux. Je vais en proposer quelques-uns que je crois les plus énergiques.

#### P R E M I E R M O Y E N .

§ 1223. Les conservatoires ou écoles de musique.

A Naples il y en a trois, à Venise quatre (§ 1202) (1) : à Paris il en faudrait au moins quatre, dont trois pour les hommes et un pour les femmes ; et dans toute la vaste étendue de la France, il en faudrait au moins huit. Et puisqu'à Naples on a compté dans les conservatoires le nombre à peu près de six cents élèves, il en faudrait au moins mille pour la seule ville de Paris. Ces mille élèves, distribués dans les conservatoires, devraient être dirigés par des professeurs et par des directeurs différens ; ce qui peut entretenir parmi ces derniers une émulation extrêmement utile, empêcher, par l'opposition, le triomphe du mauvais goût et des mauvais principes, et soutenir dans l'esprit de l'instruction, une méthode qui promette un succès assuré dans les études des auteurs classiques.

Qu'on ne dise pas qu'après avoir établi à Paris un conservatoire, on a pourvu assez pour assurer les progrès de la

---

(1) On a remarqué que les pays où la musique est le plus répandue, et d'où sortent les meilleurs contrapuntistes et les meilleurs *virtuosi* de l'Europe, sont Naples et Venise : justement ceux où il y a beaucoup d'écoles de musique.

musique. Je réponds d'abord que cela est très-douteux : je réponds ensuite qu'en fait d'arts, on ne doit jamais croire avoir assez fait, tant que l'on croit pouvoir faire mieux.

## SECOND MOYEN.

§ 1224. Choix des sujets ou élèves pour les conservatoires.

Les sujets qu'on recevrait dans les Conservatoires, soit orphelins, soit enfans trouvés, soit des pensionnaires qui voudraient faire leur état de la musique instrumentale et de la vocale, ne devraient y être admis qu'en montrant des dispositions heureuses (1).

## TROISIÈME MOYEN.

§ 1225. Envoyer successivement un nombre suffisant de jeunes compositeurs les plus habiles voyager en Italie, en Espagne, en Sicile, en Allemagne, pour y fréquenter les théâtres et les académies, consulter les meilleurs maîtres compositeurs, examiner les différens chants dans les

---

(1) L'État devrait faire de ces concurrens en grand, ce que le célèbre *Gravina* fit en petit du jeune Pierre Métastase à Rome; et ce que le même Métastase fit de la fameuse Marianne Martines à Vienne. *Gravina* rencontre dans les rues un petit polisson qui chantait d'une voix gracieuse de petits vers qu'il avait faits lui-même : c'était le fils d'un marbrier. *Gravina* en fut étonné : il lui reconnaît des talens, le demande à son père, lui donne une éducation analogue à son esprit; et de ce petit enfant résulta l'abbé *Metastasio*, le premier poète lyrique et dramatique que l'Italie, ou plutôt l'Europe entière, ait jamais admiré; et le premier, et même le seul qui fixa à jamais les progrès de la versification lyrique et de la musique en Italie.

*Métastase*, à son tour, rencontre dans les rues de Vienne une petite fille qui, toute gaie et spirituelle, chantait d'une belle voix et qui promettait beaucoup : c'était la fille d'un jardinier : il s'arrête, l'interroge, la demande à ses parens, et se charge de son éducation. Le succès ne trompa point son attente. Marianne Martines (c'était le nom de la petite fille) excella dans l'art de la musique; et c'était elle que Métastase préférait pour faire chanter ses meilleures compositions poétiques. On trouverait en France plusieurs Métastases et un très-grand nombre de Mariannes Martines, si l'on trouvait plusieurs *Gravina*.

églises, se promener dans les rues pour faire une collection des différens chants populaires et nationaux, et rapporter dans leur patrie, après de longues courses, un grand répertoire de tout ce qu'ils auraient pu admirer de beau et de nouveau (1).

#### QUATRIÈME MOYEN.

§ 1226. La restauration des chœurs de musique d'église et celle des Psallettes, ou Maltrises d'enfans de chœur.

Ce moyen est très-avantageux : on peut même dire qu'il est indispensable, pour propager et conserver la musique en France. Pour s'en convaincre, il faut savoir qu'autrefois les chœurs de musique ecclésiastique en France étaient au nombre de huit à neuf cents, en y comprenant ceux des

---

(1) Les avantages qui résultent de ce moyen proposé sont incalculables. C'est ce que font les amateurs des sciences et des arts pour se perfectionner dans la faculté à laquelle ils sont appelés par leur génie. C'est ce qu'a fait aussi le professeur de musique Bonney, anglais, qui a fait un Journal de ses Voyages dans les différens pays, avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à une histoire générale de Musique. Il fait mention de tous les matériaux qu'il avait acquis dans ses voyages, d'un grand nombre d'autres qu'il avait recueillis pendant plusieurs années en Angleterre, et d'environ 400 volumes rares sur la musique, qu'il s'était procurés dans les pays étrangers. Outre cela, il établit une correspondance dans chacune des grandes villes du Continent, au moyen de laquelle il obtint tout ce qu'il y avait de nouveau sur la musique moderne. Ce savant musicien, et en même tems philosophe, n'avait pas honte de s'arrêter dans les rues pour entendre et recueillir tout ce qu'il trouvait de beau dans les chansons populaires, et de se procurer (comme d'autres l'avaient fait avant lui) les chansons des gondoliers de Venise.

Je ne dis pas que, sans ces voyages, la musique ne ferait pas des progrès en France, d'après les encouragemens et les moyens énergiques que je suppose qu'on y aurait employés; mais je prétends que ces mêmes progrès seraient beaucoup plus lents. Pourquoi se tourmenter, en effet, à inventer, en faits d'arts, ce qui se trouve déjà inventé? Il faut jouir des travaux et du génie des autres; et les encouragemens supposés ne doivent servir qu'à faire ajouter des inventions aux choses inventées, et à dilater ainsi la sphère des connaissances. Pensez-vous que le célèbre Grétry, ce Grétry dont l'ame et le cœur semblent pétris de musique, aurait excélé dans ce bel art, s'il n'eût pas demeuré pendant huit ans en Italie?

départemens réunis. Ils assuraient l'existence à autant de maîtres de chapelle et à presque huit mille musiciens, tant chanteurs qu'instrumentistes et organistes. Les Psallettes contenaient autant d'enfans de chœur qui apprenaient la musique, et faisaient à l'église les fonctions de dessus dans le chant. De cette grande multitude sortaient d'abord des lecteurs de musique, des chanteurs ayant de la voix, et des compositeurs doués de génie. Il est hors de doute que l'on en aurait obtenu un grand nombre de talens en tout genre, 1° si l'Ecole française des Beaux-Arts n'eût été totalement déteriorée depuis près de deux siècles; 2° si une administration attentive et éclairée eût surveillé tous ces établissemens, et établi un ordre capable de faire sortir de la foule les sujets qui annonçaient des dispositions, en les attirant à une école de perfectionnement, d'où ils auraient passé aux emplois de l'église, ou du théâtre.

§ 1227. Aujourd'hui la France est réduite à une seule école de 3 à 400 élèves, dont une vingtaine seulement pour le chant, une dizaine pour la composition, et il n'y a pour les compositeurs d'autre emploi que de travailler pour un seul théâtre. Aussi que résulte-t-il de là? que la carrière de la composition n'est point cultivée: et tandis que les concours de peinture attirent tous les ans presque cent cinquante concurrens pour le grand prix de la classe des Beaux-Arts, il s'en présente un ou deux pour la composition musicale, et ceux qui obtiennent le prix, à leur retour de l'école de Rome, n'ont d'autre ressource que d'enseigner le violon ou quelqu'autre instrument. Quant au chant, l'école est composée, comme nous l'avons dit, d'une vingtaine de sujets, que l'on prend dans l'âge de l'adolescence (après la mue de la voix), ne sachant ni musique, ni souvent même lire et écrire: ils sont obligés de faire en trois ou quatre années, dans



un âge déjà avancé, ce qui exige quinze ou dix-huit ans, en commençant dès l'enfance. Quelque génie qu'eussent ces individus, on conçoit que cette instruction tardive et précipitée ne répare point le vice de la première éducation et le défaut de tems; qu'ils ne peuvent jamais être bons musiciens; que la gêne qu'ils éprouvent dans la musique est un obstacle au développement de leurs moyens.

On voit donc que, pour les progrès de ce bel art, il est indispensable de rétablir les Psallettes, où les jeunes sujets, choisis dès leur enfance la plus tendre, soient élevés dans des mœurs pures, qui leur conserve la santé et la poitrine, et soient familiarisés dans l'étude de la musique et des lettres.

#### CINQUIÈME MOYEN.

§ 1228. Les Académies, ou Sociétés musicales.

J'entends par académie de musique, la fréquente réunion des maîtres de musique et des amateurs qui se communiquent réciproquement leurs productions, qui font des observations sur l'art, qui proposent et qui exécutent des moyens de l'améliorer, etc., etc. (1).

#### SIXIÈME MOYEN.

§ 1229. Corriger la versification lyrique par des principes que la musique même donna à la poésie.

Ce moyen est le plus essentiel. Les vers, pour se prêter au chant, doivent être du chant eux-mêmes. Les beaux vers encouragent la bonne musique. Sans leur secours, le musi-

(1) Il est superflu de faire l'éloge de ces sortes d'académies, dont les avantages sont généralement reconnus.

J'ai lu dans un journal, à l'article Zurich, le passage suivant : « Les sociétés musicales, qui se sont formées ici en très-grand nombre, continuent à cultiver cette partie intéressante des arts. Les artistes de cette ville ont d'ailleurs contracté la louable habitude de se réunir le jendi de chaque semaine, pour discuter des questions relatives aux arts, pour se communiquer leurs ouvrages, etc. »

rien ne saura jamais s'élever au grand effet de son art. Ce sont les bons poètes qui inspirent et qui font les bons musiciens. Sans les beaux vers de Marmontel, le chevalier Grétry, malgré son génie, n'aurait pu créer le chef-d'œuvre de *Zémire et Azor*. Et puisque, faute de véritables principes, les poètes français n'ont fait de beaux vers lyriques que, si j'ose le dire, rarement et par hasard, ou par l'effort et l'impulsion de leur génie naturel ; il s'ensuit que la musique a dû se ressentir de leurs défauts et de leur incertitude, sans pouvoir se fixer à un certain genre et à un certain goût particulier, suivant lesquels elle eût pu marcher d'un pas sûr, avec méthode et précision. « Nous n'aurons jamais de bonne musique vocale, dit Vossius (*de Poemat. Cantu*, etc.), jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant, et que nous donnions à notre langue la quantité et les pieds mesurés à l'exemple des anciens. Nos vers, continue-t-il, sont précisément comme s'ils n'avaient aucun pied : nous mesurons des vers par le nombre des syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature ils sont, et ce n'est sûrement pas là de l'étoffe pour la musique (1). »

---

(1) Ceux qui tiennent aux vieilles routines, disent que ces vers lyriques, que l'on croit simples et faciles à faire dans la théorie, sont difficiles ou impossibles dans l'exécution. — Je réponde qu'ils sont absolument possibles, puisqu'on en fait, et de beaux. Je connais des poètes qui n'ont pas un grand nom, et qui cependant sont admirables dans ce genre de versification. Or, s'ils font de beaux vers lyriques sans connaître les vrais principes de l'harmonie, que les Français n'ont pas voulu examiner et approfondir, j'aurai droit de prétendre qu'ils pourront faire encore beaucoup mieux, lorsque ces principes seront adoptés par la classe des poètes lyriques. Ces principes se trouvent exposés dans toute l'étendue de mon Ouvrage, et en particulier à l'article *des Drames pour la Musique*, tome 2, depuis la page 103, jusqu'à la page 254, où j'ai donné l'exemple de plusieurs airs français vraiment lyriques. Je connais à Paris un jeune homme (M. Peysson) qui, pénétré des règles de la poésie lyrique que je lui ai communiquées, a composé avec une facilité étonnante un opéra où toutes les règles lyriques sont exactement observées. Mais, ce qui m'a étonné,

## SEPTIÈME MOYEN.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

§ 1230. Réunir dans les mêmes sujets les qualités de poète et de musicien.

Puisque la poésie est si étroitement liée avec la musique, rien de plus naturel que de marier ces deux arts en les réunissant dans un même sujet. C'est là qu'ils se prêteraient des secours réciproques : le poète connaîtrait mieux le besoin du musicien, et le musicien le besoin du poète : un heureux accord serait établi entre l'un et l'autre, d'où résulteraient les effets les plus favorables aux beaux-arts. (Voy. les §§ 745, 746, 747, etc., tom. 2.)

Pour s'assurer de ces avantages, il ne faut que rendre familiers les Vrais Principes de la Versification : et pour les rendre familiers ces mêmes principes, il faudrait établir des chaires de versification dans les Ecoles normales et dans tous les Conservatoires de musique (1).

c'est qu'il a improvisé, en ma présence, de semblables vers avec la même facilité que l'a fait le savant Hoffmann. Le hasard m'a fait connaître M. Dériaux, qui parodie les vers italiens, et qui fait de beaux vers lyriques français avec une extrême facilité. Il n'y a pas de raison pour que plusieurs autres poètes ne puissent réussir autant ou mieux que les deux sujets que je viens de citer.

Cette réforme de versification lyrique est sollicitée par les vœux même des meilleurs maîtres compositeurs de Paris. M. Grétry, que je me suis fait un devoir de consulter sur mon Ouvrage, pense que cette réforme est essentielle. M. Lesueur, qui a été le premier à m'encourager à entreprendre ce même travail sur les véritables Principes de la Versification, en est parfaitement convaincu; et lui-même m'a récité des vers français bien accentués, arrondis et symétriques, en me disant que c'est seulement avec de semblables vers qu'on pourrait obtenir de la bonne musique en France.

(1) Malgré l'évidence de la raison et de faits mille fois cités et proposés, on a dit, et on le répétera éternellement, que la langue française ne se prêterait jamais au genre de la versification lyrique suivant les règles qui ont été indiquées dans cet Ouvrage. La calomnie et la mauvaise foi, la stupidité et les raisonnemens les plus chimériques et les plus grossiers, conspireront à faire croire que cette langue, censée rebelle à la versification et au chant, confirmera les présages de J.-J. Rousseau, sur l'impossibilité

## HUITIÈME MOYEN.

§ 1231. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn) Travail assidu des maîtres compositeurs et des poètes : Encouragemens pour soutenir ce travail.

de la musique en France, et rendra infructueux tous les encouragemens et les grandes dépenses qu'un Gouvernement libéral voudrait employer pour les progrès de cet art. On aura beau leur opposer les faits qui prouvent tout le contraire. (Voy. ci-dessus la note au § 1228, pag. 229.) Ces faits, dira-t-on, n'offrent rien de convaincant : ils ne sont pas inhérens à la langue ; ils ne sont que l'effet du hasard : trois ou quatre morceaux bons, parmi des milliers toujours mauvais, prouvent assez que cette langue bornée s'épuise par ses moindres efforts ; et le peu d'exemples favorables qu'on peut citer à peine, décèlent son inflexibilité et la pauvreté de ses élémens.

Tel est et doit être le langage des esprits sans génie et sans ressources. Ce n'est pas ainsi que parlait l'abbé Delille (Préf. à la trad. des *Georg.*). « Malgré les avantages que la langue latine a sur la nôtre, j'ose le dire, j'ai cru sentir plusieurs fois que ces difficultés ne seraient pas invincibles pour un grand écrivain. Si le climat, le gouvernement, les mœurs influent sur les langues, le génie des grands écrivains n'influe pas moins. C'est lui qui dompte, les plie à son gré, qui rajeunit les mots antiques, naturalise les nouveaux, transporte les richesses d'une langue dans une autre, rapproche leur distance, les force, pour ainsi dire, à sympathiser, rend fécond l'idiome le plus stérile, rend harmonieux les âpres, enrichit son indigence, fortifie sa faiblesse, enhardit sa timidité, met à profit toutes ses ressources, lui en crée de nouvelles, en fait la langue de tous les lieux et de tous les tems, de tous les arts..... Lisons les beaux morceaux de Boileau et de Racine, et nous serons étonnés de voir jusqu'à quel point le génie et le travail peuvent dompter l'inflexibilité d'une langue. » — Il faut avouer cependant que ces faibles objections triomphent long-tems des vérités que j'ai mises en avant, à moins que des moyens plus opportuns et plus énergiques ne soient employés en faveur des poètes, pour les encourager à suivre avec succès les règles de la versification lyrique. Or, s'il m'est permis d'émettre ici mon opinion, ces moyens favorables et énergiques n'existent pas en France ; ils n'existent pas même en Italie, où les auteurs des drames lyriques ne sont que de malheureux faiseurs de vers, qui vendent leur marchandise au prix d'une cinquantaine de francs pour soutenir leur pénible existence : c'est aussi la raison par laquelle les *libretti* des opéra italiens sont en général abominables sous le rapport des convenances théâtrales et dramatiques. On s'empressait en Grèce (dit l'abbé de Barthélemy cité) d'avoir les meilleurs poètes pour composer les cantiques sacrés ; on s'empresse à présent de choisir ici des rimailleurs pour les payer le moins que possible.

J'ose soumettre que les poètes lyriques, dans leur art difficile et presque

Le travail assidu des maîtres compositeurs, qui est provoqué par l'occasion d'avoir toujours de quoi compo-

nouveau pour eux, ne sont pas assez encouragés pour y porter ces degrés d'application et de passion nécessaires pour le succès d'un art qui leur promet de nouveaux lauriers sur le Parnasse. On pourrait même dire que tout paraît combiné pour leur inspirer la méfiance et le découragement : c'est qu'ils peuvent soupçonner que les lauriers qu'ils voudraient cueillir, et les récompenses qu'ils en espèrent, sont fort souvent le résultat des intrigues et des cabales. On sait qu'on a toléré jusqu'à présent que l'approbation et la réception des drames pour les spectacles dépendissent uniquement de l'humeur et de la faveur des acteurs et chanteurs qui semblent en être les juges pès et sans appel, et qui se mêlent aussi de faire, bien ou mal, des drames qu'on préfère naturellement aux autres. Une telle situation de choses me porte à croire qu'il est vrai ou possible que les poètes doivent acheter d'avance, par de l'argent et par des bassesses, l'argent et la gloire qu'ils ont droit de gagner par leurs travaux littéraires.

De cet avilissement de l'art poético-lyrique doit résulter une espèce de mépris que les poètes de grand nom y attachent fort souvent. Le découragement d'un grand nombre de jeunes poètes, parmi lesquels se trouvent peut-être quelques génies capables de faire revivre les *Métastase* en France, et perfectionner le genre lyrique; le découragement, dis-je, des jeunes poètes doit être au comble; puisque, incapables d'intriguer et de dépenser de l'argent, ils manquent de moyens pour faire valoir leurs talens.

Je laisse à examiner ici combien, pour éviter à jamais ces inconvéniens, soit réels, soit possibles, il serait nécessaire d'établir un Jury sage et légitime, considéré comme centre d'une autorité particulière, qui fût chargé de recevoir et d'examiner les productions théâtrales que tous les poètes auraient droit de présenter; et de les rejeter, si elles étaient mauvaises, ou les destiner aux théâtres, et les récompenser, suivant qu'elles seraient plus ou moins conformes, non-seulement aux lois dramatiques et théâtrales, mais aussi aux règles rythmiques et symétriques de la versification, et suivant qu'elles se distingueraient par un choix de mots et d'expressions les plus propres au chant.

Mais, puisqu'à ce que je crois, on ne pourrait pas faire jouer, en un an, aux théâtres toutes les pièces que le Jury croirait dignes de paraître, ce serait mettre le comble à la perfection de cette institution d'encouragement, si, outre les pièces qui seraient couronnées pour être destinées aux théâtres, on en couronnait encore dix autres qui réuniraient, plus ou moins, les qualités énoncées, par un prix assez encourageant, et pendant un certain nombre d'années, jusqu'à ce que l'habitude de pouvoir bien faire fût entièrement contractée.

Voilà l'unique moyen d'engager, à peu de frais, tous les poètes d'une nation à pousser à l'envi le perfectionnement d'un art ignoré ou négligé

ser des opéra sérieux et comiques, et d'autres pièces, est le grand mobile de l'encouragement; car ces travaux leur procurent des récompenses particulières; outre celles dont la générosité d'un Gouvernement protecteur peut les gratifier.

Cette occupation continuelle qui oblige les compositeurs à bien étudier, à bien connaître leur état, à le méditer profondément, tient toujours l'esprit et l'imagination en pleine activité, et engage ces compositeurs à se distinguer par de nouvelles productions qui puissent plaire au public: de là ils enfantent de nouveaux chants, rectifient et ornent de quelque grâce les idées passées, rejettent la mu-

jusqu'à présent. Après dix ans, à dater de l'époque de l'établissement dont je viens de parler, les partisans de Rousseau et les calomniateurs de la langue française connaîtraient enfin que cette langue se prête parfaitement au genre de versification lyrique, par un grand nombre d'exemples que produiraient alors les poètes animés du désir de se rendre illustres.

On m'opposera peut-être que les encouragemens que je propose existent depuis long-tems, et que l'art de la versification lyrique n'est pas avili, puisque les grands littérateurs s'y appliquent avec honneur. — Je réponds que le prix qu'on accorde à quelque pièce lyrico-dramatique qu'on présente au concours, tombe ordinairement sur celles que les chanteurs ont choisies au théâtre: il peut donc arriver (et, en général, il arrive en effet) que le prix est donné aux pièces les moins mauvaises, pendant que, dans un grand concours, il devrait être décerné aux meilleures. D'ailleurs, les mêmes pièces qui sont couronnées, sont examinées du côté du drame, sans qu'on s'occupe de la versification lyrique, qui est une partie essentielle lorsqu'il s'agit de destiner le drame à la musique: il arrive souvent que telle pièce qui a droit de remporter le prix comme drame, mérite bien d'être brûlée comme composition lyrique; et, *vice versa*, une pièce excellente comme poésie lyrique, est très-mauvaise comme drame. Quant aux savans qui s'appliquent avec honneur et succès au genre lyrique, on peut me citer le nombre de quatre ou cinq poètes, tels que MM. Hoffmann, Etienne, etc.; car enfin il faut bien que quelques savans fassent quelque chose: mais il faudrait en citer un nombre bien plus considérable pour assurer, par le concours, les progrès de cet art. Or, ce grand nombre de concurrens qu'on desire et qui existe, languit caché par le découragement; et il ne faut que l'impulsion que je viens de proposer, pour les inviter à paraître et à se distinguer pour la gloire de l'art.

sique fade et baroque, s'ouvrent de nouvelles routes dans l'art de plaire, amassent dans la mémoire un trésor d'idées pour s'en servir au besoin. Cette application assidue se change en habitude et naturalise l'art; car l'habitude de contempler devient une sorte d'instinct; et l'esprit est contraint de diriger ses efforts suivant l'ordre, l'harmonie et la mélodie qui brillent dans les modèles qu'on doit suivre. — Je ne dis rien ici de ce qu'en pareil cas l'émulation peut ajouter pour vivifier le génie qui, poussé dans la carrière de l'art par la rivalité et la concurrence, redouble sa force et son activité. *En général, point d'efforts de génie sans émulation, point de concours d'artistes animés à s'effacer les uns les autres. C'est l'enthousiasme d'une nation entière qui sert d'aliment au génie, et qui fait faire au talent mille efforts, dont quelques-uns, par intervalle, sont heureux.*

#### NEUVIÈME ET DERNIER MOYEN.

§ 1232. Etablissement des Opéra italiens à Paris, et dans les grandes villes de l'Empire.

Ce dernier moyen que je propose est une conséquence nécessaire du précédent : car, outre l'avantage d'entendre fréquemment les bons chanteurs et les chefs-d'œuvre anciens et modernes des maîtres compositeurs italiens, ce moyen peut servir à employer assidument et encourager plusieurs compositeurs de musique à donner aux théâtres de nouvelles pièces qui puissent soutenir la réputation de leurs prédécesseurs, à empêcher la décadence de la musique, et à pousser à la perfection, autant que possible, les progrès de cet art enchanteur.

§ 1233. Ce moyen, dira-t-on, a déjà été employé depuis quelque tems, et il est actuellement en pleine acti-

tivité, sans qu'on voie pour cela le moindre avantage quant à l'amélioration du goût et aux progrès de la mélodie si regrettée en France.

Je réponds d'abord que, quoique rien ne se fasse dans les arts subitement et sans les préparations nécessaires, on a grand tort de soutenir que la musique n'ait pas fait des progrès assez sensibles chez les Français. Mais ensuite, lorsque je propose les chanteurs et les opéra italiens en France, je n'entends pas parler de ces opéra italiens qu'on a donnés pour le seul objet d'amuser le public. Un théâtre constitué de la manière qu'on a vue jusqu'à présent, peut, il est vrai, être indirectement utile aux progrès de l'art; mais cet avantage sera toujours si insensible, qu'il faudra des siècles pour se manifester enfin avec cet éclat qui en assure le succès (1).

---

(1) J'ose dire encore plus : le théâtre italien, constitué de la manière que je viens d'indiquer dans le texte, se rend indirectement nuisible aux progrès de la musique en France; ou au moins il sera toujours moins utile que les orgues qu'on entend jouer dans les rues, dans tous les momens, et gratis : c'est que dans tout genre d'institutions, rien n'est plus indirectement nuisible que de croire qu'elles sont conformes au but que l'on se propose, pendant qu'elles ne le sont que peu ou point; car, dans cette confiance, on se repose sur l'idée des avantages imaginaires, et on ne s'occupe plus de faire valoir d'autres moyens plus favorables et plus énergiques pour en obtenir des avantages réels.

Ce n'est pas à moi d'examiner si, sur le rapport des progrès de la musique en France, il était plus avantageux d'abandonner le théâtre italien à lui-même, et aux soins de quelques entrepreneurs (comme on fait en Italie), pour employer les sommes considérables qu'on lui a destinées depuis quelques années, à un nouvel établissement sous le nom d'*Ecole* ou d'*Académie de Musique italienne* : dans cette Académie on choisirait, parmi le nombre des académiciens concurrens de tout l'Empire, douze personnes, et on donnerait une honnête pension pour chacun, pendant cinq années, avec l'obligation de parcourir l'Italie, l'Allemagne et l'Espagne, pour étudier, apprendre, examiner, choisir et rapporter à l'Académie toute



§ 1234. L'opéra italien que je propose doit obtenir en même tems le double avantage d'amuser le public, et d'être une académie de chant qui donne de l'émulation et de l'encouragement aux chanteurs et aux compositeurs, pour répandre et naturaliser le goût et la mélodie de la musique. On pourrait obtenir aisément ces deux

---

la musique, les chants, les écoles et les goûts différens de ces pays étrangers, et pour connaître par principes le véritable esprit de la versification, par laquelle la musique peut aisément s'allier à la parole. Il est certain que si, dans la suite, on accordait, par système, une pension viagère aux quatre, parmi les douze, qui se distingueraient le plus par leur génie et par leurs progrès; il est certain, dis-je, que cette nouvelle institution, par ces excellens principes d'encouragement, porterait, en moins de vingt ans, les progrès de la musique à ces degrés de perfection qu'on desire depuis long-tems. Ces concurrens répandraient dans toute la nation le vrai goût de la musique italienne; ils obligeraient les poètes à savoir faire des vers lyriques, ou les feraient eux-mêmes; ils composeraient des opéra dans lesquels, sans négliger l'étude des effets de l'orchestre, la mélodie serait la base de l'action et des passions dramatiques; en un mot, ils feraient dominer la musique italienne sans qu'il fût nécessaire que le beau chant fût exécuté sur les mots italiens: ce qui mettrait le comble aux desirs des Français avides d'un chant mélodieux. Dans cette supposition, l'opéra italien abandonné à lui-même, comme il l'a été, toujours brillant pendant quelques années à Paris, et soutenu, si l'on veut, par quelque léger encouragement, se trouverait, comme il se trouve en Italie, avec moins de ressources, entre les mains d'un *Impresario* habile (et qui soit italien), seul et indépendant; *Impresario* qui aurait intérêt de le monter à un tel état de perfection que, loin de perdre, il puisse gagner de l'argent. Il n'aurait pas besoin de directeurs, ni d'inspecteurs: et l'on verrait peut-être à Paris, comme on le voit réellement en Italie, que le théâtre italien serait mieux servi.

Mais pourquoi borner ici les moyens d'instruction qu'on ne saurait assez multiplier pour les progrès de l'art? On peut, sans gêne, employer en France le moyen dont je viens de parler, sans céder de secourir pour cela les opéra italiens. D'ailleurs, d'où pourrait-on prendre à présent, parmi les concurrens, un nombre de douze sujets qui réunissent aux connaissances musicales ces degrés de culture dans les belles-lettres, sans lesquels le poète n'est qu'un mauvais versificateur, et le musicien n'est qu'un praticien incapable de polir et d'améliorer l'art? Il faudrait d'abord préparer l'instruction de ces sujets dans les Conservatoires et dans les Maîtrises, qui exigent d'être préparés eux-mêmes par une meilleure organisation, pour pouvoir donner des sujets aussi bien instruits qu'on le desire.

avantages sans aucun changement du matériel du théâtre italien tel qu'il se trouve à présent, pourvu qu'on donnât à cette machine une meilleure direction.

Pour s'assurer du succès de ces deux objets, dont le second est plus essentiel que le premier, il ne faudrait qu'imiter exactement ce que les Italiens ont, ou qu'ils ont fait, avec moins de moyens, pour leurs opéra. Pendant ma longue demeure à Naples, je voyais annoncer, dans chaque année, presque vingt opéra nouveaux pour les cinq théâtres de musique. A Paris, il faudrait en annoncer une cinquantaine au moins : le théâtre de l'Académie impériale devrait en donner à lui seul six par an. Je parle ici, en passant, des opéra qui seraient de nouvelles productions des compositeurs français. « En Italie, dit J.-J. Rousseau » (Dictionn. de Musique, au mot *Voix*), chaque fois » qu'on remet au théâtre un opéra, c'est toujours de nouvelle musique; mais en France, la même musique dure » des siècles. C'est peut-être une des raisons pourquoi le » chant français, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant et plus lourd. »

§ 1235. Quant à l'opéra italien, on ne saurait deviner pourquoi, malgré les larges profusions du Gouvernement pour l'entretien de ce théâtre, on n'a joué, jusqu'à présent, que de vieux opéra de *Cimarosa*, de Mozart, de *Paesello*, de *Guglielmi*, etc., qu'on a répétés, et qu'on menaçait de vouloir répéter éternellement (1). Aucun opéra nouveau, que

---

(1) On n'a pas voulu considérer que ces sortes d'opéra, tout beaux qu'ils soient, ne peuvent convenir exactement aux chanteurs actuels. Ils ont été déjà composés suivant les moyens, l'âge, le caractère et les différentes qualités de la voix des chanteurs et des chanteuses qui vivaient alors, et pour lesquels les grands compositeurs eurent l'attention précise de composer avec proportion la musique. Ainsi l'on voit fort souvent que le chant qui convenait alors aux virtuoses de ces tems, sied mal; et quelquefois devient ridicule dans la bouche des chanteurs actuels. Voilà un des motifs pour

les compositeurs actuels pourraient donner, n'a paru sur la scène, excepté les *Virtuosi ambulanti* que le charmant *Fioravanti* a pu à peine faire exécuter (1). Je veux accor-

---

lequel on compose en Italie des opéra qui sont à la portée des nouvelles compagnies de chanteurs.

(1) Peut-être que la cause de cette conduite n'est pas un mystère aux yeux des clairvoyans. C'est peut-être la coupable avidité de tout gagner (sans pourtant courir aucun risque de rien perdre) qui a pu persuader aux directeurs de ce théâtre de régaler toujours les Français de vieilles pièces, pour lesquelles il ne fallait payer ni les compositeurs, ni les poètes, et où on n'avait d'autre dépense à faire que celle de copier les partitions. On pourrait ajouter à ce motif celui qui dérive de la jalousie du métier, jalousie qui semble vouloir vivre autant que les hommes, et contre laquelle on ne saurait assez garantir les belles institutions. Lorsqu'on place, sans aucun besoin, un maître de musique à la tête d'un théâtre, on a lieu de craindre que tous les autres maîtres compositeurs, toutes les compositions musicales, seront subordonnés à son intérêt, à ses vues, à ses spéculations : il rejettera tout ce qui n'est pas conforme à ses principes, à son école, à son style, à ses goûts, bons, ou mauvais qu'ils soient : il proscriit du théâtre les talens et le mérite qui lui donnent de l'ombrage : s'il n'a pas assez de moyens pour donner avec succès quelque pièce, il n'est pas bien aise d'en céder l'avantage à ses confrères : s'il a des talens pour composer quelque opéra (exception faite des personnes vraiment honnêtes et vraiment zélées pour le bien de l'art), il arme la cabale pour faire réussir ses productions, et faire tomber celles des autres. Tout alors y languit : tout y est paralysé ; tout, jusqu'à l'intérêt du public et de l'art, est sacrifié à son intérêt particulier. Alors on n'a d'autre parti à prendre que celui de donner des vieux opéra. C'est ce qui est arrivé, jusqu'à l'année passée, dans l'opéra italien à Paris.

C'est par ces sortes d'organisations très-vicieuses, qu'on a vu, pendant quelque tems, éloigner de ce théâtre italien, les meilleurs chanteurs italiens, parce qu'on avait fait la faute d'admettre dans la direction et l'administration de ce théâtre, des chanteurs qui avaient intérêt d'éloigner d'autres artistes qui les égalaient ou qui les surpassaient. Heureusement pour ce bel art et pour le plaisir du public, un changement dans l'administration, en rendant le théâtre indépendant de la jalousie et de l'intérêt des chanteurs, a pu faire réunir une brillante compagnie, composée de Mmes *Barilli*, *Festa*, *Sessi*, de Mlle *Neri*, de MM. *Barilli*, *Crivelli*, *Porto*, *Bassi*, *Tacchinardi*, *Angrisani*, *Guglielmi* ; réunion imposante, dont on n'a pas eu d'exemple, même en Italie, et qui peut mettre en activité et avec beaucoup d'éclat, à Paris, deux théâtres, dont l'un serait destiné aux opéra sérieux, et l'autre aux opéra bouffons.

der, pour un moment, que cette pénible monotonie dans les mêmes opéra puisse être tolérée par les Parisiens; car il peut se faire que la mélodie des chefs-d'œuvre de ces

Ceux qui ont eu intérêt de justifier le système des vieux opéra dans le théâtre italien en France, ont toujours répondu aux reproches qu'on leur faisait, que ces vieux opéra étaient nouveaux à Paris; qu'il fallait frapper l'oreille des Français par les accords des chefs-d'œuvre de la musique; qu'il n'y avait plus de compositeurs habiles pour en produire d'autres; qu'il ne fallait pas ennuyer le public par de nouvelles pièces qui tomberaient inmanquablement. Voilà tout ce qu'on a voulu nous faire croire dans les administrations passées.

De pareilles raisons, mises en avant pour colbrer adroitement l'avarice des directeurs, ne peuvent pas avoir prise dans l'esprit des personnes qui ont le droit de faire employer utilement l'argent que le Gouvernement donne pour faire face aux dépenses du théâtre. En Italie, tous les vieux opéra qu'on a donnés en Allemagne, en Russie, en Espagne, et dans les villes de l'Italie même, sont des opéra nouveaux pour les théâtres de certaines villes particulières; on les joue en effet sur ces théâtres, sans déroger au droit que le public a d'exiger en outre quatre opéra nouveaux qui fount travailler les compositeurs actuels. Quand on demande des opéra des nouveaux compositeurs, on n'entend pas éloigner par là les opéra qui ont été déjà composés: on peut donner les uns sans exclure les autres. Quant aux chefs-d'œuvre des anciens dont il faut frapper l'oreille des Français, ce but serait accompli presque entièrement, si le concours et les encouragemens des nouveaux musiciens obligeaient ces derniers à imiter l'antique dans leurs compositions, à y faire revivre, sous de nouvelles formes, les beautés du chant de leurs maîtres, et ajouter, suivant la force de leur génie, de nouvelles idées de chant aux chants inventés. Voilà le moyen de conserver l'art, et d'en accélérer, autant que possible, les progrès. Mais ce qui est encore plus étonnant, c'est qu'en abusant du prétexte des vieux chefs-d'œuvre de musique, ces directeurs les ont bornés à un petit nombre qu'ils ont toujours fait répéter, sans vouloir donner un plus grand nombre d'autres pièces anciennes qui seraient nouvelles pour les Français, et qui méritaient bien l'honneur d'être jouées au théâtre italien. Pourquoi a-t-on voulu en priver le public? serait-ce pour s'éviter la peine et les frais d'en faire copier les partitions? ou pour tout autre vice d'organisation dont la source unique est toujours l'avarice? Vous voulez donner aux Français des vieux opéra, sous le prétexte qu'ils ne sont pas connus; eh bien, sur ce même principe, pourquoi donc leur répétez-vous mille fois ceux que vous leur avez déjà fait connaître?

On a osé dire qu'il n'y a plus de maîtres compositeurs; tandis

fameux auteurs ait le pouvoir de ne pas rassasier le goût de cette nation très-sensible à la beauté de la musique ( quoiqu'en Italie ces mêmes chefs-d'œuvre ne jouiraient pas, à la longue, de la même fortune): Mais il faut

que, heureusement pour le bel art, *Zingarelli*, *Paesiello*, *Paër*, dont on admire les talens, *Cherubini* qui, lorsqu'il l'a voulu, a fait du beau chant; *Mayer*, *Fioravanti* vivent encore, et soutiennent la gloire et la réputation de leurs prédécesseurs. Qu'on ajoute à ces six une quinzaine d'autres compositeurs italiens, tels que *Farinelli*, *Generali*, *Federici*, *Spontini*, *Pavesi*, *Niccolini*, *Guglielmi*, *Mosca*, *Marescotti*, *Tarchi*, *Belloni*, l'habile *Serletti* de Rome, le savant *Imbimbo*, de Naples, et d'autres que je ne connais pas. Voilà donc des compositeurs qui n'aiment pas mieux que de travailler et faire valoir leurs talens; qui, en grande partie, se sont produits par des ouvrages dont le public a été assez satisfait; qui, par les encouragemens, pourraient forcer leur génie à faire encore mieux; qui, par l'exercice et le développement, pourraient faire revivre en quelques-uns d'eux le génie de *Cimarosa* et de *Mozart*; et qui cependant sont forcés, pour la plupart, de donner des leçons de musique dans des maisons particulières pour le soutien de leur vie.

On a osé dire que les opéra de ces compositeurs vivans auraient été sifflés. Assertion gratuite! moyen spécieux de se garantir d'un démenti par le soupçon de ce qui n'est pas, mais qui peut arriver! Accordons, au gré de ces spéculateurs, qu'une grande partie de ces nouveaux opéra n'aurait pas eu du succès: ignore-t-on que pour chaque pièce qui tombe, on renouvelle toujours de nouveaux triomphes de l'art? car c'est par ce moyen que l'on compare le bon avec le mauvais; on excite l'amour-propre, et l'on engage les compositeurs à étudier, à travailler pour faire mieux, et pour se relever de leur chute. — Que ces nouveaux opéra soient sifflés, de même que cela arrive très-souvent en Italie, sans excepter plusieurs pièces faites par les plus fameux compositeurs; quels en seront, de grâce, les inconvéniens? nul autre, je pense, si ce n'est celui de ne rien gagner, mais sans rien perdre, ou d'avoir sacrifié une partie des frais qui ont été nécessaires pour monter ces pièces. Or, si, en Italie, les entrepreneurs de théâtres sacrifient patiemment au plaisir du public tous ces frais qu'ils sont obligés de payer de leur poche, pourrait-on se plaindre de ce sacrifice en France, lorsque les administrateurs ne paient rien de leur bourse, et que c'est le Gouvernement qui en paie avec usure les dépenses? Peut-on dissimuler que lorsque le Gouvernement donne deux à trois cent mille francs, cet argent qu'on peut compter presque comme une somme au-dessus du marché, n'a d'autre but que celui de parer à ses pertes, qui, tout au plus, ne pourraient pas arriver à trente mille fr. par an?

Accordons que, par ces dépenses absolument nécessaires, les administrateurs

m'accorder que cette méthode, qui n'offre qu'un avantage passager, et qui n'est bonne, jusqu'à un certain point, que pour amuser, n'est pas celle qui, comme école d'ins-

nistrateurs gagneraient peu : mais (quoiqu'on n'ignore pas d'ailleurs que, sans risque de rien perdre, ils ont quelquefois trop gagné) de quel droit prétendent-ils gagner sur le théâtre ? N'est-ce pas assez pour eux d'être payés largement pour la peine de leurs services ?

Sur quoi je ferai une question : les gens employés au service du théâtre italien, tel qu'il est à présent, sont-ils administrateurs ou entrepreneurs ? Dans le premier cas, le Gouvernement, qui peut être considéré comme chef de l'entreprise, leur paie largement les droits d'administration, sans qu'ils puissent prétendre à rien autre chose : ils sont obligés alors de lui rendre un compte exact de leur administration ; et de l'emploi de l'argent que le Gouvernement leur confie : le bénéfice qui résulte de l'emploi des sommes considérables qu'il accorde pour le soutien de ce théâtre, doit tourner, en grande partie, à l'avantage du théâtre même. Dans le second cas, c'est-à-dire, s'ils sont entrepreneurs, ils sont exposés au risque de tout gagner ou de tout perdre, et de gagner peu ou perdre peu ; et par ce risque de perdre, leur droit de gagner est légitime. — Mais ce droit même de gagner doit avoir certaines bornes. Puisque le Gouvernement leur fournit la somme de deux à trois cent mille francs, il ne leur est pas permis de gagner tout, sans le risque de rien perdre. Par conséquent, ils doivent s'engager, par des conditions expresses, à faire tout ce qui est utile au service du théâtre, à proportion des secours que le Gouvernement fournit. Or, parmi ces conditions, quelle est la plus importante, la plus nécessaire, et celle qui exige l'emploi de ces secours, si ce n'est l'obligation de monter un certain nombre d'opéra nouveaux faits par les maîtres compositeurs actuels ? En Italie, les *impresarii* contractent cette obligation, et cela sans autre secours que celui qui provient uniquement de la recette du théâtre : et cependant ils gagnent trop d'argent pour vouloir se déterminer à abandonner ces sortes d'entreprises.

Je m'attends ici à une autre objection. En Italie, dira-t-on, les frais du théâtre sont moins considérables : à Paris, tout coûte presque le double : le prix des chanteurs est énorme. Je réponds que (sans rappeler ici les sommes considérables que le Gouvernement donne) si les frais sont presque doubles à Paris (expression qui n'est pas exacte), le droit de la recette est presque double, et le concours des spectateurs l'est peut-être aussi. On a toujours exagéré sur le prix excédant des chanteurs à Paris : cette question mérite bien d'être éclaircie par les faits ; et c'est par les faits mêmes que je prétends prouver que souvent les *impresarii* italiens paient aux chanteurs, pour le seul engagement de trois mois, la même, ou presque la même somme qu'on leur paie à Paris pour l'engagement d'un an.

truction ; peut directement contribuer aux progrès du chant. En effet, cette mélodie étrangère qu'on voudrait **naturaliser en France**, ne laisse que des traces fugitives de son existence, dans l'imagination de ceux qui l'entendent seulement pour flatter leur oreille ; elle n'existe qu'au moment où l'on chante. Le Théâtre italien qui, dans l'intention du Gouvernement, pourrait être considéré comme une académie de musique, ressemble actuellement à ces écoles où des jeunes gens superficiels prennent des leçons qu'ils laissent là avant d'en sortir, sans avoir soin de les méditer, de les apprendre et de les pratiquer habituellement chez eux. A quoi servent ces leçons pratiques de chant au théâtre, quand on n'a pas l'occasion de les approfondir, de les retenir, de les convertir en habitude par un long exercice ? Or, le seul moyen d'exercer avec avantage un art, est celui d'être intéressé à composer des ouvrages qui concernent cet art.

§ 1236. En conséquence de ces observations, je me fais un droit de soutenir (ce qui malheureusement pourrait être confirmé par les faits) que le but de l'Opéra italien, considéré comme école ou académie de musique, a été tout-à-fait manqué ; que sa méthode des vieux opéra, loin de provoquer les progrès de la musique, peut les pousser indirectement vers la décadence la plus irréparable, non-seulement en France, mais aussi dans toute l'Italie (1).

---

(1) Les meilleurs compositeurs italiens qui nous restent sont, *Zingarelli, Paisiello, Paër, Mayer, Cherubini et Fioravanti*. Malheureusement pour les Beaux-Arts, ces hommes ne sont pas immortels. D'autres qui semblent être d'un rang plus ou moins inférieur, et qui, par le travail et l'exercice, pourraient développer, dans leur cœur, le génie de leurs maîtres, passeront aussi, même avant de mourir ; car, désespérant de pouvoir se procurer une existence honnête par l'emploi de leurs talens musicaux, ils s'efforceront d'oublier ce qu'ils savent, pour s'adonner à d'autres occupations qui puissent

Mais, tout au contraire, la raison et l'expérience nous assurent que le Théâtre italien procurerait directement, et en peu de tems, des progrès sensibles à la musique en France, si, en recevant une meilleure direction et bien plus de latitude (1), une sage administration, nouvelle-

leur assurer un sort plus heureux. Ainsi on pourrait présager, d'après ces principes désastreux, que d'ici à une trentaine d'années, la musique italienne sera tout-à-fait oubliée, et que les Italiens retomberont dans cette ancienne barbarie d'où les moyens encourageans qu'on avait employés les avaient fait sortir.

(1) Pour donner plus de latitude à l'opéra italien, les moyens qu'on pourrait proposer seraient d'y établir à Paris deux théâtres, dont l'un serait destiné aux opéra bouffons et l'autre aux opéra sérieux, accompagnés, les uns et les autres, de quelques petites farces, comme on a coutume de le faire dans tous les théâtres français, où l'on donne à chaque représentation deux ou trois pièces.

Les petites pièces ou farces qu'on pourrait proposer, seraient avantageuses, non-seulement par les attraits de la variété, pour mêler ces petites pièces nouvelles avec les anciennes, et pour éviter l'inconvénient de ces opéra italiens en trois actes, qui, quoique fort beaux, fatiguent l'attention, et doivent ennuyer, comme ils ennuiant en effet : mais aussi parce qu'on prend occasion par là de faire travailler plusieurs maîtres compositeurs, et d'essayer leurs talens ; parce qu'elles servent à mêler agréablement les vieilles pièces avec les nouvelles ; et qu'elles servent d'appui à celles qui n'ont pas obtenu assez de succès. Tous ces motifs sont assez engageans pour attirer aux théâtres beaucoup de spectateurs.

Quelle pourrait être la raison plausible qui puisse empêcher l'exécution de tout ce que je viens de proposer ? Serait-ce le nombre des chanteurs que l'on croit insuffisant pour deux théâtres ? Je crois, au contraire, qu'il y en a bien plus qu'il n'en faut pour donner, entre les deux théâtres, un opéra par jour. Il m'est arrivé d'entendre un de ces chanteurs, qui se plaignait de ce qu'on le payait avec profusion pour le faire chanter fort rarement ; ce qui, disait-il, affaiblissait, par le peu d'exercice, la beauté de sa voix. D'ailleurs, si, pour fournir des chanteurs aux deux théâtres, il se trouvait que le nombre ne fût pas quelquefois complet, qui peut empêcher qu'on y supplée par des chanteurs français, ou par quelque débutant ; de même que l'on fait des chœurs ? Ne voit-on pas que cette mesure serait extrêmement utile aux progrès de ce bel art en France ? Serait-ce peut-être le peu de fonds que l'on croit insuffisant pour faire face aux frais des deux théâtres proposés ? Je peux me tromper ; mais, quant à moi, j'ai soutenu et je soutiendrai que la somme de deux ou trois cent mille francs que le Gouvernement fournit,



ment organisée, employait ses grandes ressources à donner à l'attente publique, non-seulement de vieux opéra, mais aussi un nombre suffisant de nouveaux opéra sérieux et comiques (1), qui fissent travailler à l'envi les musiciens et les poètes italiens, et en même temps les musiciens et les poètes français : bien entendu toujours que les dispositions de cette nouvelle administration (2) soient telles qu'on ne donne point lieu aux cabales et aux jalousies privées.

---

unie aux fonds qui résultent des recettes du théâtre, est plus que suffisante pour en soutenir deux avec honneur. Qu'on ajoute à ces fonds le produit du nouveau théâtre, qui, placé dans la partie la plus centrale de la ville, et organisé de la manière que je viens de proposer, ferait doubler et même tripler la somme totale des revenus de l'opéra italien.

Pour donner encore plus de latitude à l'opéra italien à Paris, toujours pour l'avantage et les progrès de l'art, on pourrait proposer (ce qui vraiment est à désirer) que les nouveaux opéra, et les petites farces pour les deux théâtres, fussent composés moitié par les maîtres compositeurs français, et moitié par les compositeurs italiens, ou par tout autre étranger. Les avantages qui résulteraient en faveur de l'art, par le concours et l'émulation de tous ces maîtres de musique, seraient infinis : ce que tout homme de bon sens peut comprendre facilement, sans que je m'efforce de le prouver. On ne peut contester ce droit aux compositeurs français : si les Italiens et les étrangers ont pu donner des opéra en langue française, ce qui leur est un peu difficile, pourquoi les compositeurs français ne pourraient-ils composer des opéra en langue italienne ; ce qui, pour eux, devrait être encore plus facile ? Jusqu'à présent on a dit que les musiciens français n'ont pu imiter la mélodie de la musique italienne, à cause de la langue française qui s'y oppose ; qu'on leur offre donc la facilité de composer sur des vers italiens, pour faire voir d'une manière évidente si le défaut de mélodie qui se trouve dans une grande partie de la musique française, dérive de l'imperfection de la langue française, ou du manque de génie, d'étude et d'application de certains musiciens.

(1) Mes idées semblent parfaitement analogues à l'intention du Gouvernement. Par de sages réglemens supérieurs, on vient d'ordonner que les théâtres seraient obligés d'augmenter le nombre des drames nouveaux. Or, si cette loi a dû avoir lieu pour les théâtres français, pourquoi ne s'étendrait-elle pas au théâtre italien à Paris ?

(2) L'organisation du théâtre italien à Paris ne pourra jamais atteindre

§ 1237. Par tous ces moyens indiqués, et par d'autres moins principaux, que la sagesse du Gouvernement pourrait mettre en œuvre pour encourager l'art, et pour soutenir constamment l'émulation, l'activité, l'enthousiasme, on verra, et je peux l'avancer hardiment, que les Français obtiendront dans la culture de la musique, des avantages éclatans en moins de vingt ans, les mêmes que les Italiens n'ont pu obtenir que par l'habitude et les encouragemens de plusieurs siècles : et l'on verra se vérifier le présage de Marmontel (*Poétiq. franc.*, pag. 368), lorsqu'il dit que *les beautés de l'opéra italien seront celles du nôtre, quand il nous plaira.*

§ 1238. Je termine cet article par une observation qui semble avoir quelque rapport avec tout ce que nous avons remarqué dans ces derniers §§. « La musique de M. Grétry (dit l'anglais Burney dans son *Journal des Voyages*, etc.) contient plusieurs choses agréables et ingénieuses dans le bon goût italien. J'ai cru cependant pouvoir remarquer que nos jeunes compositeurs (il parle des musiciens anglais), qui se font un mérite d'être imitateurs de la musique italienne sans avoir été en Italie, tombent moins souvent dans le genre de la musique anglaise que M. Grétry ne le fait dans celui de la musique française, car la plupart de ses airs sont entièrement français. Il est facile d'en deviner la cause : il n'y a pas en France de véritable opéra italien, soit

---

à ces degrés de perfection, tels qu'on les desire pour les progrès de l'art, tant que cette belle institution, ou Académie de musique italienne, ne sera pas à l'abri de ces inconvéniens. — Au moment où j'écris, une nouvelle organisation vient d'être opérée au Théâtre Italien : et attendu les talens et les bonnes qualités de la personne qui est placée à la tête de la direction, on est fondé à espérer que ce Théâtre obtiendra, conformément à ce que je viens de proposer, le double avantage d'être un objet d'amusement varié, et une école de musique.

» sérieux, soit comique, tandis qu'en Angleterre, nous  
 » avons l'un et l'autre dans une grande perfection et dans  
 » la langue italienne, composés et exécutés par des Ita-  
 » liens. On peut, d'après cela, convenir que ce pays  
 » (l'Angleterre) doit être une école plus propre que la  
 » France à former un jeune compositeur; au moins son  
 » goût déjà formé sur le goût italien, est moins suscep-  
 » tible d'être mauvais et gâté dans un pays où l'on peut  
 » entendre plus fréquemment les bons chanteurs, que  
 » dans celui (la France) où l'on peut dire qu'on n'en en-  
 » tend jamais dans les théâtres. »

§ 1239. Ce passage de ce philosophe musicien anglais vient à l'appui de tout ce que j'ai proposé pour accélérer les progrès de la musique en France; et il est un témoignage non suspect pour prouver que la langue française est susceptible du genre de la musique italienne. Mais il serait erroné, si l'auteur prétendait caractériser comme déficiente la conduite de M. Grétry, qui tombe *souvent dans le genre français*. Le genre italien, qu'on veut et qu'on peut imiter en France, ne doit pas exclure le chant français dans les pièces où il offre des beautés réelles. En voulant enrichir une nation de tout ce qu'elle ne possède pas, je crois qu'il serait absurde de vouloir la priver en même tems de ce qu'elle possède. La bonne musique qu'on y tire des étrangers ne sert qu'à remplacer la mauvaise, et non à faire abolir la bonne musique nationale. L'art des compositeurs habiles consiste à savoir associer le beau des étrangers avec tout ce qu'il y a de beau chez soi (voy. §§ 1211 et 1212), et à allier autant que possible, comme le chevalier Grétry l'a fait, la grâce italienne à la sagesse, à la sévérité et à la naïveté de la musique française.

§ 1240. La fin de ce dernier chapitre, qui entrait dans le plan que je me suis proposé, marque la fin

de mon Ouvrage, qui montre aux Italiens et aux Français les véritables principes de la versification appliqués aux deux langues, sœurs et voisines; principes qui, étant d'ailleurs naturels et immuables, produisent, par le jeu de l'accent tonique, les mêmes effets dans les langues de toutes les nations, auxquelles ils peuvent être appliqués facilement.

J'ai réuni, comme dans un corps de science, ce que j'ai pu, par mes méditations et mes recherches, pour rendre visibles la ressemblance des langues française et italienne, leurs propriétés, leurs qualités, leurs défauts. En rapportant aux mêmes principes la source de l'harmonie des vers et celle de la musique, j'ai prouvé avec évidence le grand tort de certains philosophes qui, par des raisonnemens chimériques, avaient condamné la langue française à l'impuissance de s'associer avec avantage à la poésie et à la mélodie du chant; et, indépendamment de la prétendue influence des climats, j'ai remarqué les causes qui ont provoqué les progrès de la musique en Allemagne et en Italie, et qui les ont retardés en France.

Par ce travail, extrêmement utile à toutes les nations civilisées, je pourrais enfin répéter avec Ovide (Métam., lib. 15, vers. 871, 872), que

*Jamque opus exegi, sed nec Jovis ira, nec ignis,  
Nec poterit ferrum, nec edax abolere vetustas :*

Non que je prétende par-là obtenir un droit à l'immortalité, de même que l'ont mérité les œuvres du poète de Sulmone que je viens de citer, par la sublimité du génie dont on trouve partout l'empreinte ineffaçable; car je reconnais assez, comme je l'ai toujours déclaré, la faiblesse de mes talens, l'incorrection du style et quelques défauts de méthode répandus dans cet ouvrage didactique : engagé

le premier à réunir en un corps de doctrine les principes d'une matière si nécessaire à la littérature et aux beaux-arts de toutes les nations civilisées, pour en fixer l'incertitude et régler la marche des poètes dans leurs compositions dramatiques ou lyriques ; mon principal but a été celui d'ébaucher cet Ouvrage, dans l'espoir que des plumes plus savantes lui donneront un jour les degrés de perfection analogue à l'importance du sujet. Mais je peux approprier aux vers cités, la principale et la plus grande partie de cet Ouvrage, par la raison que mes idées, ayant été rapportées toujours à l'évidence de la raison et des faits, sans aucune spéculation ni hypothèse, doivent être vraies et invariables dans tous les tems, comme le sont les faits, et la Nature dont j'ai pris à tâche d'interpréter le langage : et puisque le principe de l'ordre, de l'harmonie et de la beauté n'est et ne sera qu'un seul, gravé ineffaçablement dans le cœur de tous les hommes ; j'ose avancer, sans orgueil, que le développement de ce même principe universel que j'ai appliqué aux langues, et qui a été l'objet principal de mon travail, sera partout constamment suivi, tant qu'il y aura des nations civilisées et des littérateurs ; et qu'il produira, par son application, les progrès de la littérature et des Beaux-Arts.

www.libtool.com.cn  
RÉSUMÉ

DES PRINCIPES EXPOSÉS DANS CET OUVRAGE, PAR RAPPORT  
AUX VERS QU'ON DESTINE A LA MUSIQUE;

ET

APPLICATION

*De ces principes à des pièces de Musique italienne  
et française.*

I. LE principe de l'harmonie dans les langues est un, et universel : il consiste dans cet ordre rythmique qui est dans la nature, et que la nature même imprima dans le cœur de tous les êtres sensibles : les sauvages chantent et dansent en mesure ; et cette mesure n'est que le rythme. Ces êtres en manifestent donc la possession par sentiment et par instinct. Il ne faut pas étudier ce principe de l'harmonie : il est en nous sans nous mêmes : l'oreille est toujours prête à le saisir et à ressentir une flatteuse délectation, dès qu'elle est frappée par des sons symétriquement arrangés : et lorsque, par hasard, des sons discordans viennent troubler cet ordre, cette symétrie qui la charment, elle témoigne du mécontentement et du dégoût pour ces sensations désagréables, et importunes. L'étude et la culture ne créent pas ce sentiment ; elles le développent, et le perfectionnent. (*Voy. la note à la pag. 219, tome I.*)

Dans le troisième chapitre du premier volume de cet Ouvrage, pag. 155, en parlant des vers des langues vulgaires, nous avons fait voir que, chez les anciens, la musique, qui consiste essentiellement dans le rythme, a donné ses nombres aux vers des langues ; mais il a pu se faire dans la suite que les paroles des langues, modifiées

en vers, aient prêté, comme par réaction, leur rythme à la musique. Cela même a dû être ainsi; car comme la musique, en voulant s'associer à la parole, et marcher avec elle, a dû lui transmettre ses propriétés constitutives; de même la parole, lorsqu'elle a voulu s'allier à la musique, et aller de pair avec elle, a pu lui prêter ses mêmes pas, ses mêmes mesures, son même rythme, afin que, dans sa marche, l'une ne puisse pas s'écarter de l'autre, ni faire plus de chemin que l'autre; ce qui les aurait empêché de marcher ensemble. Il a donc fallu, dans ce dernier cas, que la musique eût obéi aux mouvemens de la parole.

Mais la parole ne marche pas toujours d'une même mesure : ses pas sont très-souvent inégaux; car il y a dans les langues des paroles en vers, et des paroles en prose : et quoique dans ces deux cas, on reconnaisse communément le jeu d'un rythme, néanmoins le rythme de l'un est presque essentiellement différent de l'autre. — Si les paroles sont en vers, elles peuvent s'associer très-aisément avec la musique qui réellement est aussi en vers. Quelles que soient les mesures de ces vers de la parole (nous en avons compté douze, ni plus ni moins, § 231, tom. I), elles trouvent dans la musique la même étendue, les mêmes formes de versification; car enfin, ce sont les mêmes formes que la musique leur avait données d'abord. On voit que, dans ce premier cas, la musique obéit très-aisément aux mouvemens de la parole. Mais si les paroles sont en prose, c'est-à-dire, si elles n'ont pas une mesure déterminée, aucun rythme déterminé, la musique ne pourrait s'associer avec elles; elle ne pourrait pas obéir à leurs mouvemens; car pour s'y associer, il faudrait qu'elle fût prose; ce qui est impossible, parce que, la musique qui est essentiellement un rythme, c'est-à-dire une versification par-

faite, ne peut pas être en même temps prose, qui de sa nature n'est pas en vers : dire musique en prose, c'est réunir en une, deux choses contradictoires.

Imaginons donc qu'un musicien, soit par folie, soit par ignorance, soit faute de goût et de civilisation dans les Beaux-Arts, conçoive le projet de marier ensemble la prose de la parole avec les vers de la musique; je dis que, dans ce cas, il ne pourrait s'y prendre que de trois manières : 1°. en rendant la musique égale à la prose; et alors la musique ne serait plus musique: son rythme naturel, c'est-à-dire, la mesure et la distribution du tems étant renversées, elle marcherait avec la prose de la parole par un chemin de contre-mesure; et de contre-tems : 2°. En faisant ensorte que les paroles de la prose fussent dérangées, et combinées de manière à donner des pieds régulièrement rythmiques égaux à ceux de la musique : et alors cette prose ne serait plus prose; ce qui est contre l'hypothèse; 3°. en faisant que cette prose, telle qu'elle est dans sa continuation, fût coupée en pieds, en mètre et en rythme, ensorte que chaque syllabe des mots recevrait dans le chant une valeur qui répondrait exactement à la valeur des notes de chaque *battuta* musicale : et alors ces syllabes, n'ayant pas dans le chant une valeur qui lui serait propre, mais celle que la musique lui donnerait, marcheraient toujours avec le chant par le chemin des contre-sens; et la prosodie, qui est l'âme de la parole, en serait violée, c'est-à-dire que la parole cesserait d'être parole.

Ce dernier expédient est l'unique ressource des musiciens chez les nations où la musique n'a pas fait de progrès, et où l'on n'a pas les connaissances nécessaires pour bien allier le langage du chant à celui de la parole. Ils n'altèrent point l'accent de la musique; car la nature même s'y



oppose : ils ne peuvent donner à la parole l'accent qui répond à celui de la musique ; car pour atteindre ce but, ils doivent faire des vers lyriques ; et ils ne peuvent pas en faire, parce qu'ils ignorent ou veulent ignorer les vrais principes de cette versification. Ils n'ont donc d'autre moyen pour chanter que celui de blesser partout la prosodie de la langue : ils la blessent en effet, comme on le voit très-souvent, et impunément ; et l'oreille à force d'en être continuellement frappée, en a acquis une certaine habitude qui en couvre la difformité.

Cependant une pareille conduite est vraiment indigne des peuples civilisés, ou de ceux qui aspirent à l'être : non-seulement elle étouffe, ou détruit les germes des Beaux-Arts, mais elle attaque l'institution naturelle du langage dont l'essence est la prosodie qui constitue la parole. C'est pourquoi le bon sens a décidé que la prose qui n'est pas un chant ne peut s'associer à la musique qui n'est pas une prose : et suivant l'instinct de ce même bon sens, on est convenu, depuis un temps immémorial, de ne composer du chant qui est une versification, que sur des mots qui soient aussi des vers.

Cette dernière disposition réclamée par la nature même, a été fort bonne ; mais elle n'est pas tout ce qu'il faut pour unir convenablement les paroles à la musique, et favoriser, autant que possible, les progrès de l'art. En changeant la prose en vers pour l'associer à la musique, on n'a fait qu'accorder *in genere* ces deux objets ; c'est le genre de musique en général : la parole modifiée en vers est réellement une musique. Mais, comme la versification de la musique et celle de la parole se développent par le moyen de plusieurs rythmes dont les uns sont essentiellement différens des autres, ce qui constitue les différentes espèces de musique et de vers ; il s'ensuit que pour allier la

musique avec la parole, il faut que ces deux objets soient d'accord entr'eux *in specie*, c'est-à-dire, il faut que l'espèce particulière de rythme ou vers de l'une, soit la même que l'espèce particulière de rythme ou vers de l'autre ; sans quoi ils seraient en parfaite opposition entre eux, comme le rythme anapeste est essentiellement contraire au dactyle, le iambe au trochée (1).

Mais tout cela n'est pas encore assez : car il peut se faire que les vers de la musique et de la parole soient *in specie* les mêmes, qu'ils aient le même rythme, et que cependant ces deux objets du même genre et de la même espèce soient en opposition entr'eux quant à l'étendue des vers, c'est-à-dire, quant au nombre des pieds ou *battute* contenus dans chaque vers. En effet, quoique les vers *quinarii*, les *settenarii* et les *endecasillabi* soient tous en pieds iambes, néanmoins les *quinarii* qui n'ont que deux pieds, ne peuvent pas s'associer à une musique iambe dont chaque vers se trouve composé de trois ou cinq *battute* ; comme une étoffe de deux pieds ne peut pas égaler une autre qui en a cinq. C'est pourquoi la nécessité d'une versification régulière et d'une mesure égale a été enfin reconnue.

Cette même régularité de mesure dans les vers n'est pas toujours suffisante pour conformer la parole à la musique. Souvent sous la régularité de la mesure, on trouve dans les vers une irrégularité de rythme, et par conséquent opposition à la musique qui est ordinairement et régulièrement rythmique. Et voilà pourquoi nous avons

---

(1) *Nec temporis solum, sed elationis et positionis ratio habenda est. Itaque non rectè trochaicis iambos, nec iambis trocheos admisceas. Quamvis enim uterque pes equalia habeat tempora, in percussione tamen non conveniunt. Eadem est ratio dactyli et anapesti... Quia motus et percussiones habent contrarias non benè conjunguntur. Is. Voss. de Poem., cant. et virib. rhyth.*

faits, offrent au moins cette symétrie, cet ordre, cette distribution régulière dont ils sont susceptibles, pour s'approcher, autant que possible, du rythme de la musique.

Voilà en abrégé le résultat des principes développés dans toute l'étendue de cet Ouvrage ; principes que j'ai eu soin de répéter et de mettre en évidence sous différens points de vue, pour qu'ils restent mieux imprimés dans la mémoire de ceux qui ne sont pas assez familiarisés avec la science et l'art d'unir la musique à la parole.

II. Nous avons fait voir dans ce même Ouvrage que la langue française, ayant un accent tonique et une versification, peut être assujétie à certaines règles du rythme par lesquelles les vers, devenus constamment réguliers et symétriques, s'associent avec facilité à la musique. Cette régularité et cette symétrie dans les vers français sont tellement possibles, qu'on peut produire des exemples tirés de la moderne et de l'ancienne versification lyrique, dans lesquels ces conditions nécessaires sont parfaitement observées. Nous avons fait voir même, à l'art. 5 du chap. 5 de ce troisième volume, que la langue française, par sa constitution naturelle, se prête à cette régularité, de préférence à toutes les langues anciennes et modernes. Mais la chicane de certains génies malfaisans et destructeurs, ne pouvant soutenir avec honneur l'impossibilité de pareils vers, contre l'évidence du fait qui crie aux yeux et aux oreilles de tout le monde, a imaginé d'autres moyens de défense pour jeter le découragement contre les règles proposées pour accélérer les progrès des Beaux-Arts : elle a dit dans son délire, que la régularité et la symétrie du rythme est si difficile dans les vers français, qu'on en peut citer bien peu d'exemples que le hasard peut-être a pu produire ; et qu'il est impossible de pouvoir en composer par système, et

suivant

suivant la nécessité de la versification pour la lyre. Mais ce nouveau genre d'impossibilité n'est pas plus heureux que le premier; et l'on voit que la chicane va échouer complètement dans toutes ses entreprises odieuses, puisque par le fait même on prouve que, malgré les difficultés que la langue pourrait offrir en elle-même, et malgré les entraves qu'on veut opposer à ses élans, on trouve aujourd'hui de jeunes poètes, pour lesquels *Phœbus n'est pas sourd, et Pégase n'est point rétif*, qui font de pareils vers avec facilité, et même en les improvisant.

III. Ces preuves de fait sont incontestables et péremptoirs. Et on aurait pu croire que, d'après un système exact de versification lyrique, qui rend les langues assez flexibles pour pouvoir s'associer commodément à la musique, il ne restait à la nation française aucun obstacle à vaincre pour réunir à tous les progrès des sciences et des arts ceux de la musique, retardés, on ne sait par quelle fatalité ou par quel mal-entendu, dans le sein de la civilisation même. Mais on a osé prétendre que jamais les Français n'auront à eux une bonne musique; qu'ils seront toujours obligés d'emprunter de leurs voisins les motifs d'un beau chant; par la raison qu'ils n'ont pas reçu de la nature assez de dispositions pour cet art enchanteur.

Pour prouver que les Français n'ont pas été doués de ces dispositions favorables, l'argument a été vraiment spécieux : on a dit : « *Il n'y a pas de bonne musique en France ; donc les Français n'ont aucune disposition pour la musique ; donc ils n'auront jamais de musique.* » C'est comme si l'on disait : « *l'Italie fut jadis barbare ; donc elle sera toujours barbare :* » ou comme si l'on disait « *Damon est ignorant ; donc il n'a pas de dispositions à être savant.* »

Nous avons prouvé que la bonne philosophie n'a présidé à ces sortes de raisonnemens : et nous avons fait observer qu'au lieu de s'amuser à déduire des inconséquences vagues à *non esse ad non posse*, l'homme de bon sens devrait employer la raison impartiale pour découvrir les causes qui ont pu retarder les progrès de la musique en France. En examinant la nature du climat qui influe sur le physique de cette nation, nous avons démontré que la température de l'air qui tient un milieu entre les deux extrêmes du froid et de la chaleur, devrait produire dans les corps humains la perfection des tempéramens, la sensibilité des organes, la vivacité des sens. Mais peu contents de ce raisonnement, qu'on aurait pu confondre avec des moyens simplement spéculatifs, nous avons voulu assujétir la raison à l'expérience ; et dans la simple inspection du caractère de chaque individu qui compose cette vaste nation, nous avons trouvé nos raisonnemens entièrement conformes à l'évidence des faits.

Ces caractères mêmes de vivacité et de sensibilité qui distinguent les Français de ceux de toutes les autres nations, et qui auraient porté la conviction la plus parfaite dans les esprits les plus obstinés, relativement à l'aptitude des Français à la musique ; ces caractères, dis-je, n'ont pas été pour nous des signes assez marqués pour faire un pronostic sûr, par égard à ces dispositions naturelles : nous avons poussé le scrupule de nos raisonnemens jusqu'à vouloir vérifier les effets que ces dispositions heureuses nous ont donné droit de présager : et dans ce dernier examen, nous avons surpris la mauvaise foi de quelques partisans de la Lettre de J.-J. Rousseau, dans laquelle il osa publier que les Français n'ont point de musique, et qu'ils ne peuvent en avoir. Le fanatisme de ce jugement absolu démasque la fausseté de leur cause : ils n'ont

mis aucune différence entre le peu et le point de musique : et en refusant tout aux Français, ils nous ont donné le droit de leur accorder tout.

Nous convenons que la musique n'a pas fait en France tous les progrès qu'on aurait dû espérer d'une nation qui se fait distinguer de toutes les autres, par les progrès de la civilisation ; et par la culture des sciences et des arts : nous ne dissimulons point qu'il existe, en général, à Paris un mauvais goût et souvent détestable pour le chant, qu'on porte en triomphe dans ce même théâtre d'où il devrait être banni et rejeté avec indignation et mépris. Mais il nous a été facile de démontrer que ces inconvéniens sont l'effet nécessaire du défaut de cette culture et de ces moyens énergiques qui ont assuré les progrès de la musique en Italie et en Allemagne. Ainsi, loin de prouver, par ces mêmes inconvéniens, que les Français n'ont aucune disposition pour la musique, nous saisissons l'occasion de prouver invinciblement et par le fait même, que les Français ont beaucoup de disposition naturelle pour cet art. — Si on ne veut pas admettre comme une preuve de ce que nous avançons, le consentement et l'aveu sincère des Français sur leur mauvais goût en général, et du manque de mélodie dans leur musique (car enfin on ne peut pas juger ses propres défauts ou ceux des autres, sans que l'on ait en soi-même du bon goût, et un sentiment profond de la belle mélodie) : si on croit, dis-je, que cette preuve n'est pas convaincante, il faut se rendre au moins à l'évidence d'une plus grande raison par laquelle nous démontrons que les Français ont beaucoup de dispositions pour la belle musique, parce qu'ils ont fait et font réellement de la belle musique.

Il s'agit ici de vérifier un fait dont les étrangers peuvent juger favorablement par eux-mêmes, pourvu

qu'ils portent à l'examen de la question, la bonne-foi, la sensibilité du cœur et une oreille bien organisée. Parmi un grand nombre de pièces plus ou moins mauvaises, sans mélodie et sans grâces, ils trouveront un nombre considérable d'airs, et de romances pleines de charmes, de mélodie et de sentiment : parmi ces dernières pièces, les Italiens même en admireront peut-être quelques-unes qui surpassent en beauté les meilleures pièces de musique italienne. — Pour vérifier ce même fait, il n'est pas nécessaire d'aller aux théâtres, où l'on trouve, comme ailleurs, du bon et du mauvais, et fort souvent l'un mêlé avec l'autre : il suffit d'entendre ces chanteurs qui, à peu près semblables aux anciens jongleurs, parcourent journellement en grand nombre les rues de Paris, s'arrêtent dans les carrefours, entrent dans les cours des maisons, dans les salles des traiteurs et des restaurateurs, en chantant des airs et des chansons pour en obtenir quelque légère rétribution. C'est dans les pièces choisies par ces chanteurs, dans quelques productions des maîtres compositeurs et des simples amateurs anciens et modernes, qu'on peut connaître au juste dans la France, le goût populaire ou national pour la belle musique.

Enfin on peut juger des excellentes dispositions des Français pour la musique, lorsque l'on considère qu'ils en manifestent les signes les plus évidens, non-seulement malgré le défaut des moyens artificiels qui pourraient les favoriser, mais aussi malgré les obstacles externes que la mauvaise versification lyrique leur oppose pour en empêcher le développement. Nous avons dit et prouvé, et les vrais connaisseurs ne doivent pas ignorer que la prose, ou les vers sans symétrie et sans régularité de rythme (qui par là sont même au-dessous de la prose) doivent par leur marche essentiellement opposée à celle du vrai

chant, anéantir le germe de tout génie et de toute disposition pour cet art. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Cette dernière vérité nous porte à faire, par une nouvelle conséquence, les présages les plus heureux en faveur de la nation française. En effet, puisque malgré le manque de moyens en faveur de l'art, et malgré tous les obstacles multipliés contre l'art, on a vu triompher le génie et les dispositions naturelles des Français pour la musique; on ne doit pas douter que le jour et l'époque où la sagesse du Gouvernement mettra en activité les moyens favorables, et fera abolir les obstacles que nous avons déjà exposés, sera l'époque où la France en se faisant distinguer par de grands progrès dans la musique, deviendra un objet d'exemple et d'admiration pour toutes les nations voisines.

IV. Ceux qui, par esprit de coterie, ont employé tous les moyens possibles, pour décrier et avilir la propriété la plus admirée et la plus belle de la nation française (la langue), ont trouvé un motif de querelle contre cette même langue, dans les progrès trop lents et trop tardifs de la belle musique, en France. Ils ont dit : « puisqu'il faut admettre enfin une cause réelle qui ait pu opposer des obstacles à ces progrès, on ne peut raisonnablement en trouver d'autres que celle de l'imperfection de la langue qui est l'instrument immédiat du chant. En raisonnant même sur les principes exposés dans cet Ouvrage, on ne peut trouver cette cause dans la mauvaise versification lyrique, puisqu'on a déjà démontré dans ce même ouvrage que la langue française a un accent tonique assez marqué pour donner aux vers cette distribution rythmique et régulière qui leur est absolument nécessaire; pour s'associer à la musique. On ne peut trouver cette cause dans la difficulté de faire de pareils



vers rythmiques, réguliers, et symétriques; parce qu'on a prouvé par le fait que les Français en composent avec beaucoup de facilité. Enfin, on ne peut pas attribuer cette cause au manque de goût et de génie national pour la bonne musique : car on a prouvé par le fait même produit par les causes physiques qui tiennent au climat, à la vivacité, et à la sensibilité des Français, on a prouvé, dis-je, que les Français ont beaucoup de dispositions pour cet art enchanteur qui flatte les sens, et excite les plaisirs les plus délicats.

« A quoi donc pourrait-on en attribuer la cause, si ce n'est aux sons muets et sourds de la langue française, et à ces voyelles nasales qui, quoique bonnes ou indifférentes pour l'harmonie et le chant de la prose, sont essentiellement contraires au chant de la musique (1)? On a reconnu toujours que les bonnes ou mauvaises qualités d'une lan-

---

(1) Ce n'est pas seulement dans les sons muets et sourds, et dans les voyelles nasales, mais aussi dans la pauvreté de la langue française, dans le peu de moyens de varier selon le besoin les phrases et les expressions, que nos adversaires ont cherché des prétextes pour soutenir que cette langue ne peut être ni poétique, ni susceptible de ces formes rythmiques et symétriques qui sont nécessaires pour associer avec succès une langue au chant.

Dans le second volume de cet Ouvrage (quatrième part., chap. II, depuis la page 312 jusqu'à la page 386, et chap. III) nous avons fait voir la frivolité de ces prétextes. Mais dans ces chapitres cités, je n'ai pas pu m'entretenir du sujet d'une Dissertation faite par M. *Deodati de' Tovazzi*, sur l'excellence de la langue italienne. Ce ne fut que trop tard que le savant Fayolle m'a fait connaître, et m'a prêté lui-même cette petite Dissertation, à la suite de laquelle on trouve la réponse que M. de Voltaire a faite à *Deodati*, et une contre-réponse de ce dernier.

L'auteur italien, en comparant dans cette Dissertation la langue française à l'italienne, développe avec beaucoup d'adresse et de talent tous les moyens d'accumuler exclusivement dans cette dernière, des immenses richesses propres à fournir toutes les ressources oratoires. Mais quelle confiance pourrions-nous accorder aux grands talens de cet auteur, lorsqu'on voit qu'ils sont influencés par une aveugle partialité, et, j'ose le dire, par de la mauvaise foi ?

que décident des bonnes et des mauvaises qualités du chant en général. Voilà pourquoi la langue italienne, distinguée entre les langues vivantes par sa douceur, par ses voyelles

Dans le deuxième article de cette Dissertation, il veut démontrer combien il est facile d'éviter dans la langue italienne, beaucoup d'amphibologies qui, dit-il, sont presque inévitables en français : et, pour toute preuve, il avance l'exemple suivant : « *Madame a prié son mari de lui amener sa cousine.* » Dans cette phrase, on ignore, dit-il, si l'on parle de la cousine du mari, ou de Madame : au lieu qu'en italien, la même phrase : « *Madama à pregato suo marito di condurle sua cugina,* il sera facile d'éviter l'équivoque en employant, à la place du mot *sua*, *la di lui* ou *la di lei cugina.* Mais si *Madame a prié sa mère* (au lieu de son mari) de *lui amener sa cousine*, M. *Deodati* trouvera-t-il dans le mot *di lei* la ressource pour éviter l'amphibologie ? Non, certes. Voilà donc la langue italienne, si riche, au même niveau que la française si pauvre. Voilà un défaut impardonnable dans la première, et très-excusable dans la dernière à cause de sa prétendue pauvreté. D'ailleurs M. *Deodati* devait se rappeler que l'inconvénient de ces pronoms équivoques dans la phrase exposée et dans une infinité d'autres semblables, se trouve également dans la langue latine.

M. *Deodati*, dans l'article premier de sa Dissertation, fait une énumération des mots italiens dont plusieurs servent à désigner avec différentes nuances, la même chose ; pendant qu'en français, dit-il, ces mêmes choses n'ont qu'un seul mot qui les désigne. Au § 99 du second volume de mon Ouvrage, j'ai fait la même énumération en faveur de la langue française. Mais ce qu'il y a d'étonnant dans le catalogue de M. *Deodati*, c'est qu'il ne donne qu'un mot français aux mots italiens *orgoglio*, *dotto*, *valente*, *ghiotto*, *intingolo*. Voltaire, qui n'a pas voulu laisser sans réponse une Dissertation où l'on mettait la partialité à la place de la raison, lui a fait voir que pour le mot *orgoglio*, les Français font usage d'orgueil, superbe, hauteur, fierté, élévation, dédain, arrogance, insolence, gloire, gloriole, présomption, outre-cuidance : au mot *dotto*, il oppose savant, docte, érudit, instruit, éclairé : au mot *valente*, il oppose vaillant, valeureux, preux, courageux, intrépide, hardi, animé, audacieux, brave, etc. : au mot *ghiotto*, les mots gourmand, gouleux, friand, mangeur, glouton ; enfin, puisqu'il lui fallut descendre jusqu'à un technique de la cuisine, il oppose au mot *intingolo*, le ragout, et un dictionnaire entier de mots qui ont rapport à la gourmandise.

Voltaire a eu raison d'avertir M. *Deodati*, qu'il n'y a aucune langue parfaite ; et que presque toutes celles de l'Europe ont aujourd'hui des beautés et des défauts qui se compensent. Je me trouve en avoir dit assez sur cette matière dans le second volume de cet Ouvrage, depuis la page 231 jusqu'à la page 568.

sonores et par son harmonie , a pu assurer à la nation italienne le succès le plus brillant dans l'art musical. »

Par tout ce que nous avons exposé précisément dans les second et troisième volumes de cet Ouvrage , où nous avons parlé des sons muets et sourds , et des voyelles nasales ; on a reconnu combien on doit se féliciter du zèle de quelques savans qui s'engagent à la recherche des véritables causes qui ont provoqué , ou retardé les progrès des sciences et des arts ; et combien , au contraire , on devrait gémir sur les in conséquences funestes aux progrès de ces mêmes facultés , lorsque des demi-savans , ou , si l'on veut , des savans même qui ne portent au jugement d'une question importante qu'un examen superficiel , ne voient que des fantômes dans l'obscurité des principes , et attestent d'y voir la vérité , avec un ton dogmatique qui inspire la confiance. En poursuivant alors sur ces traces trompeuses la vérité dont ils s'éloignent , ils parviennent de conséquence en conséquence à des résultats cent fois plus absurdes , que leurs premiers pas ont été faux et inconsiderés. De là résulte en général cet état imparfait et languissant des arts , et quelquefois même leur dépérissement ; comme de la fausse indication des médecins , dérivent les longues et pénibles maladies que la nature sait quelquefois guérir , malgré les entraves qu'on lui oppose.

On a attribué aux imperfections de la langue française , le mauvais succès de la musique , et l'on a dit : ce mauvais succès ne peut être imputé à la versification , parce que la langue française se vante de posséder un accent tonique pour donner des vers lyriques , et que les poètes français font des vers assez rythmiques pour les associer à la musique : et cela est un fait. Il ne peut pas être attribué au mauvais goût et au peu de génie des Français , parce que les Français ont du génie et du bon goût pour

la musique : et c'est encore un autre fait. Pourquoi donc voudra-t-on attribuer ce mauvais succès à la langue, d'après que l'on voit aussi par un fait incontestable, que la langue française, malgré tous ses sons muets et sourds, a pu s'associer, et s'associe souvent à la musique la plus belle et la plus mélodieuse ?

D'ailleurs, ces Messieurs ont voulu passer trop légèrement sur la versification lyrique, en disant seulement qu'elle n'est pas un obstacle aux progrès de la musique, par la raison que la langue française a un accent tonique bien marqué, et que les Français peuvent former facilement des vers rythmiques et bien symétrisés. C'est raisonner de mauvaise foi, lorsqu'ils veulent dissimuler que ces deux avantages, quoique possibles et très-faciles à obtenir dans la versification lyrique, ont été négligés jusqu'à présent dans les opéra ; et qu'on n'a pas voulu tirer profit de ces mêmes avantages qui, ayant été employés avec soin par les Italiens, ont produit (comme nous l'avons prouvé dans le second volume, et comme l'attestent les meilleurs savans italiens, § 802), ont, dis-je, produit les effets les plus brillans dans la musique. Nous avons démontré que jamais les Français ne parviendront à obtenir les progrès désirés dans leur chant, s'ils ne se décident à rectifier leur mauvaise versification lyrique, et à la porter à cet état de régularité et de mesure rythmique, tel qu'en général, on l'admire en Italie, grace aux soins et au talent particulier du fameux abbé Métastase.

Malgré tous les progrès des Bellés-Lettres dont s'honore le commencement du XIX<sup>e</sup> siècle ; on ne sait par quelle fatalité on n'a pas médité assez sur l'importance de la vérité suivante, mise en avant par le savant Sulzer, dont on a exposé dans le supplément au *Dictionnaire encyclopédique*, au mot *Rythme*, les vraies idées sur le rythme musical :

*La beauté qui résulte du rythme, de ce rythme qui, suivant J.-J. Rousseau, est une partie essentielle de la musique, et sans lequel la mélodie n'est rien, la beauté qui résulte du rythme est, dit Sulzer, bien différente de celle qui résulte des sons gais, joyeux, tendres, tristes et douloureux (et il fallait ajouter âpres ou doux) : cette dernière, poursuit l'auteur, est une autre espèce de beauté. Le rythme naît des choses qui n'ont aucune signification naturelle et qui n'expriment ni la joie, ni la douleur : ses élémens sont indifférens en eux-mêmes ; tels, par exemple, que le son d'un tambour, d'une corde, ou d'autres sons qui n'ont par eux-mêmes d'autre pouvoir que celui que le rythme leur donne ainsi le rythme qui est la source de l'harmonie et de la mélodie musicale, et qui constitue la beauté et les progrès du chant, est indépendant de la qualité des sons avec lesquels il marche dans la musique : c'est uniquement l'accent qui le constitue, et qui lui donne un ordre dans la succession des sons, par une régulière distribution du temps, distingué par des percussions qui font la *battuta*. Par ce rythme, l'harmonie et la mélodie du chant peuvent être ravissantes, quoique les sons des paroles soient détestables : car il ne s'agit pas des sons, il s'agit là de l'accent et du rythme. C'est ainsi que nous admirons la plus belle mélodie du chant de Mozart sur les sons des mots allemands que l'on croit mauvais. — Mais à cette beauté de la musique qui est la principale, et dont Sulzer parle, on peut ajouter une autre espèce de beauté : c'est celle des sons, qui ajoute de la perfection à la beauté principale du chant : et c'est ainsi que la plus belle mélodie d'un air devient encore plus belle lorsqu'elle est chantée par un virtuose qui prononce avec grâce et pureté les sons des paroles, que lorsqu'elle est chantée par un chanteur qui prononce les mots du nez ou de la gorge. Or lorsqu'on se plaint que*

la musique n'a pas fait de progrès en France, on n'entend pas dire que les sons sourds et muets en empêchent la création et l'exécution : nous voyons en effet que la plus belle mélodie italienne, allemande, et française est exécutée très-bien sur des paroles françaises dont on déteste les prétendus mauvais sons : mais on entend se plaindre uniquement de ce qu'en général, les musiciens français ne donnent pas assez de mélodie à leur chant, ou que cette mélodie n'est pas poussée à ces degrés de perfection, où elle est parvenue en Italie. Il est donc évident que ces plaintes tombent sur le défaut du rythme, et sur le manque de génie des musiciens, et non pas sur les sons de la langue.

Mais ce qui doit nous donner une prévention très-défavorable, et nous mettre en garde contre cette classe de personnes qui ne gardent aucune mesure pour atteindre à leur but, c'est la manière peu adroite et très-fallacieuse avec laquelle ils passent sous silence les causes les plus communes et les plus essentielles qui ont influé dans tous les temps sur les bons et les mauvais succès des sciences et des arts. Tels sont la protection et les encouragemens des grands Princes, le concours et l'émulation entre les artistes et les littérateurs, la culture dirigée par une bonne méthode et par des principes vrais et naturels, enfin un long et constant exercice qui fait l'habitude et qui imprime une seconde nature au goût et au génie des êtres capables de sentiment et de réflexion. Ainsi les objections de ces Messieurs qui croyaient raisonner si bien, vont déceler leur faiblesse et même leur ridicule, lorsque, par le moindre examen qu'on porte sur cette matière, on s'aperçoit facilement qu'ils n'ont pas cherché la vérité dans les causes où elle se serait montrée dans toute son évidence.

Cependant je répète encore une fois que, malgré ces in-

fluences morales et favorables propres à accélérer les progrès de la musique, ils ne parviendront jamais à ces degrés de perfection où se trouve en général la musique italienne, si les Français ne se décident pas à rectifier, à l'exemple des Italiens, leur versification lyrique, suivant les principes et les règles simples et naturelles, que nous avons exposées dans tout le cours de cet Ouvrage. L'alliance intime que la nature a établie entre la musique et la poésie, fait qu'une versification barbare doit produire un chant barbare, chez les nations où elle règne. D'après cette déclaration fondée sur des motifs incontestables, on explique bien la raison par laquelle, même en supposant comme favorable l'influence des causes morales et extérieures ci-dessus mentionnées, les plus beaux génies de la France sont restés inactifs, et comme paralysés : c'est qu'en aspirant au grand but de perfectionner cet art enchanteur, on n'a pas employé les moyens les plus énergiques pour y parvenir. On doit compter parmi ces moyens, les conservatoires, les maîtrises, les académies, les théâtres italiens en France, l'étude de l'art des vers lyriques, comme nous l'avons déjà exposé à la fin de ce troisième et dernier volume.

Voilà le résumé très-simple et très-court que nous venons de faire, des quatre objets principaux qui, dans cet ouvrage, ont rapport à la musique en général, et en particulier à la versification des Français. Il s'agit maintenant d'appliquer aux faits les principes relatifs à ces objets : c'est ce que nous avons fait en partie, en appliquant les préceptes aux exemples ; et ce que nous allons faire avec plus de détail pour unir l'utile à l'agréable, et pour égayer nos lecteurs, fatigués peut-être de la sécheresse des matières que nous avons soumises à leur jugement.

Pour prouver que les Français ont du goût et de

bonnes dispositions pour la musique, nous donnerons un recueil choisi de pièces modernes et anciennes qui sont nationales françaises, ou qui peuvent passer comme telles.

Pour prouver que ces mêmes pièces s'approchent de la musique italienne, et qu'elles l'égalent souvent ou la surpassent en beauté, nous placerons d'abord un petit recueil de pièces nationales italiennes; et parmi les italiennes, nous croyons faire plaisir à nos lecteurs en leur donnant quelques pièces de musique nationales siciliennes, de ce beau pays où le goût de la poésie et de la musique, et en général des sciences et des arts semble régner dans tous les tems, et mériter la préférence sur les autres nations.

Nous aurons soin d'appliquer sur toutes ces pièces de musique les principes exposés, 1<sup>o</sup> pour démontrer le jeu de l'accent dans les vers, et la nécessité d'un rythme régulier dans ces mêmes vers qui se trouvent associés à la musique; 2<sup>o</sup> pour prouver que cette distribution régulière et symétrique du rythme n'est pas très-difficile à obtenir dans la versification de la langue française: 3<sup>o</sup> et que les sons muets et sourds, et les voyelles nasales de cette langue ne s'opposent pas à la mélodie.



[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

## R É C U E I L

DE QUELQUES PIÈCES DE MUSIQUE ITALIENNE ANCIENNE  
ET MODERNE, QUI SONT NATIONALES, OU QUI PEUVENT  
PASSER COMME TELLES.

PAR ces mots *musique nationale*, on entend ce genre d'harmonie et de mélodie qui appartient exclusivement à une nation particulière, dont il exprime le goût, les mœurs, le caractère, et le génie du langage. Souvent on appelle *musique nationale* celle qui a été créée par des musiciens, ou par de simples amateurs d'une nation; et qui, étant analogue au goût de cette même nation, est adoptée et préférée avec prédilection par le peuple. On appelle aussi *nationale* une musique particulière qu'on chante chez une nation depuis un tems immémorial, sans connaître l'auteur qui l'a composée.

Il est très-difficile de déterminer au juste et toujours, quelle est la musique qu'on peut appeler vraiment nationale. Il peut se faire que de tels chants, bons ou mauvais, n'aient pas été composés par des nationaux, et qu'ils aient été apportés par des étrangers, ou modelés sur les chants des autres nations anciennes ou modernes. Mais de quelque manière que cela ait pu arriver, il est certain que ces sortes de chants peuvent déterminer le goût d'une nation pour tout ce qui est beau, mauvais ou médiocre en ce genre. Supposons, par exemple, que le peuple français choisisse aujourd'hui pour le chant, deux ou trois motifs de la belle musique italienne: cette musique sera chantée partout sur des mots français: l'habitude se formera: le goût en sera général. Au bout de quelques siècles, ou

dira (quoiqu'improprement, à ce que je crois) : voilà un *chant national*. Mais si ce chant, dans son origine, n'est pas national, il fera connaître au moins à la postérité, qui voudra en juger depuis un ou deux siècles, quel était le goût et la civilisation du peuple français qui a su choisir de si beaux motifs. Voilà ce que je pense en général sur ce qui a rapport à la musique qu'on appelle *nationale*.

Je ne m'engage pas à donner ici un recueil de ces grands morceaux de musique de Cimarosa, de Paesello, de Guglielmi et d'autres musiciens qui font tant d'honneur à l'Italie : ils sont assez connus dans l'Europe : et d'ailleurs cette entreprise dispendieuse grossirait immensément mon volume. Ce recueil sera uniquement borné à un très-petit nombre d'airs et de chansons simples et courtes, suffisants pour prouver en quelque sorte le goût national de la musique, et la progression de ce goût ; et faire voir que chacun des motifs de ces chants peuvent être exécutés sur des paroles françaises : ce qui démontre que ce ne fut pas principalement la langue qui produisit ces motifs ; mais que ce furent les circonstances, le hasard, le goût qui les ont inspirés, fécondés et variés.

#### *Exemples de chant sur les vers ottonavii.*

I. Que, parmi une infinité de mauvais morceaux, le hasard produise dans une nation un beau motif musical, remarquable par sa simplicité, par sa mélodie ; et que ce motif ainsi créé, devienne, par sa beauté, un motif national, reçu partout, chanté partout ; il deviendra un modèle de chant : et sur la base de ce motif, les musiciens en produiront encore d'autres plus ou moins ressemblans, plus ou moins riches et savans, plus ou moins graves, suivant le sujet, le génie et le sentiment qui les inspirent.

Un seul motif agréable chez une nation devient la source d'une infinité d'autres par des variations, et par des additions nouvellement créées. C'est ainsi que de la simplicité et de la mélodie de l'air marqué au N<sup>o</sup> I (1), qu'on chante communément à Naples et qui est devenu national, ont pu dériver, à ce que je pense, plusieurs autres airs différemment variés et enrichis par les grands maîtres de l'art. On voit en effet dans une grande partie des chefs-d'œuvre des musiciens italiens, une certaine marche, une certaine ressemblance, un certain air de famille dont la source fécondé est, à mon avis, le thème, le motif, la marche de l'air que je viens de citer.

Les vers de cet air étant *ottonarii* doivent être composés de quatre pieds dont le rythme est trochée (p. 333 jusqu'à 348, t. I) : ils devraient avoir l'accent tonique sur les 1<sup>re</sup>, 3<sup>me</sup>, 5<sup>me</sup> et 7<sup>me</sup> syllabes ; et le rythme en serait parfait. Mais ils peuvent se contenter de l'accent sur la 3<sup>me</sup> qui est le plus essentiel : alors le rythme n'est plus parfait ; et cependant les musiciens n'en plaignent pas : ils trouvent les moyens (*i ripieghi*) d'y appliquer la musique sans contre-tems sensible, et sans contre-sens.

Voici un autre air très-simple qui est de la même coupe que le précédent : mais le motif en est varié (N<sup>o</sup> II).

Qu'on examine cependant dans ces deux airs et dans les autres que je vais exposer, la coupe, la symétrie et la distribution des membres dans le discours énoncé par les paroles contenues dans les deux couplets : et l'on verra que c'est à l'aide d'une distribution si régulière que le musicien a pu donner une forme régulière aux membres, à la phrase et à la période musicale, de cet air qui en chantant, semble

---

(1) Voyez ci-après les pièces de musique, désignées par un numéro particulier qui leur donne de l'ordre, et qui répond aux citations.

parler et raisonner, comme dans un discours familier. Si l'on change le rythme, la mesure et l'ordre de ces vers, il sera impossible ou très-difficile d'y bien développer le même discours et le même motif musical.

Transportons maintenant ces mêmes motifs aux vers de la langue française; et nous verrons qu'on peut les chanter avec la même facilité (Voyez l'air N° II). Mais il faut de toute nécessité que le rythme en soit trochée; que les vers en soient *ottonarii* (appelés en français de *sept syllabes*, § 350), et que la coupe en soit la même que celle des deux vers italiens (1). Cette expérience démontre que les Français auraient pu être les premiers à produire ce même motif musical, sans éprouver aucun obstacle de leur langue; si la culture et toute autre cause leur en avaient donné l'impulsion.

Mais de pareils vers français sont un peu difficiles à faire, quoiqu'on en compose communément. A quoi tient-elle cette difficulté? c'est que le rythme trochée (-v. Voy. §§ 20 et 62, tome I) formé très-souvent, et naturellement de mots *piani* de deux syllabes, ne se trouve pas assez abondant dans la langue française dont les

(1) Il fut un tems où l'on voulut essayer de donner le rythme et la mélodie de ces chants, ou d'autres semblables, à des vers français composés de *settenarii*, ou de *novenarii*, ou même d'*endecasillabi*, mêlés souvent ensemble, sans ordre et sans symétrie. On conçoit bien à présent qu'il était impossible d'appliquer à ces mots le chant dont il est question. Le poète et le musicien, s'écartaient qu'il fallait renoncer à ces sortes de chants délicieux des Italiens; qu'il était impossible de les établir en France; et l'un et l'autre étaient d'accord que la langue française était tout-à-fait rebelle à la musique. C'était l'unique moyen de sauver leur honneur aux dépens d'une langue calomniée. Le tort est plus grand de la part du poète que du musicien. Ce n'était pas la langue, mais les mauvais vers et la différence de la mesure, qui étaient et devaient être rebelles au chant.

mots sont en grande partie *tronchi* ou iambes (v, § 44). La langue italienne, par ses mots *piani*, et *sdrucioliti*, est très-propre à produire des rythmes trochées et des dactyles ; au lieu que la langue française, par ses mots *tronchi*, se fait remarquer par les rythmes iambes et anapestes qui, comme l'observe le savant *P. Sacchi* italien, plaisent le plus, et ont toujours été préférés à tout autre rythme dans tous les tems et chez toutes les nations (Voy. § 448, tome I, et § 1138, tome III). Ainsi, d'après cette observation, la versification italienne devrait abonder en vers *ottonarii*, précisément dans les petits vers lyriques ; et la versification des Français devrait abonder en vers *settenarii*, qu'ils appellent de *six* (§ 307). Je parle ici en général, et des premières inspirations des langues sur les produits du génie.

Cette observation nous conduit à une autre, bien intéressante : c'est que des deux caractères différens de rythme, dérivent deux caractères différens de musique chez les deux nations (§§ 1111, 1112, tome III). Comme le chant n'est qu'un rythme, et que c'est le rythme qui le détermine, il est évident que leur différence doit produire, ou occasionner une diversité de chants. Passons à d'autres pièces de musique sur des vers *ottonarii*.

On admire un chant délicieux dans l'*ariette* de l'abbé Métastase, N° III ; mise en musique par le *P. Martini*. Transportons ce chant sur des paroles françaises qui aient la même coupe et la même symétrie que celles de l'abbé Métastase ; et nous verrons qu'il sera exécuté avec la même facilité, et qu'il offrira le même charme : comme on peut s'en convaincre par la parodie placée sous les mots italiens, au n° cité.

Souvent ces parodies ne sont pas heureuses : le chant y trouve alors quelque gêne : c'est que le génie des pa-

rodistes n'a pas été heureux : et souvent, il ne l'a pas été, ou faute d'habitude, ou parce qu'il n'a pas été assez encouragé, ou qu'il a ignoré l'art de composer des vers lyriques. Donnez de l'art et de grands encouragemens aux poètes de génie ; ils y réussiront parfaitement : n'en doutons pas.

Supposons que les poètes lyriques réussissent bien dans ces sortes de parodies et de traductions ; ou qu'ils réussissent passablement, comme on peut le voir dans les parodies que je viens de citer et dans celles que je citerai ci-après : quel est le philosophe de bon sens, qui osera soutenir qu'il est impossible de faire encore mieux, et que ces vers français sont le *nec plus ultra* ? aucun, à ce que je crois : car une telle assertion pourrait être démentie à tout moment. Si l'on fait bien, ou passablement, dans un simple essai des principes que j'ai établis dans mon Ouvrage ; je dis plus, si l'on a fait souvent de beaux vers lyriques avant que j'eusse proposé ces principes ; on doit convenir qu'on pourra faire beaucoup mieux dans la suite, par le perfectionnement de l'art, par une longue habitude, par les moyens et les encouragemens que j'ai proposés, et surtout par l'activité d'autres génies poétiques qui peuvent survenir, et qui peut-être existent même à présent.

En voici un exemple bien frappant qui vient de se passer sous mes yeux. J'ai prié un de mes écoliers de traduire en français les vers de Métastase, cités dans ce troisième numéro :

Ah! ritorna età dell' oro  
 Alla terra abbandonata, etc.

et il a traduit, presque en improvisant

www.libtool.org.cn Ah ! reviens sur cette terre,  
 Age d'or, âge prospère, etc.

Je lui ai témoigné du mécontentement sur ce premier vers. Il y réfléchit un peu, et me répondit qu'il était impossible de faire autrement, et que la langue s'y opposait. Je l'ai prié de s'y appliquer avec plus d'attention et avec obstination. Il commença par tourmenter son imagination ; et au moment où il désespérait de réussir, il se rappella du mot *charmer* ; et il dit, comme par inspiration

Ah ! retiens charmer la terre, etc.

Et voilà un très-beau vers qu'il paraissait impossible de faire ; et qui cependant est bien plus naturel que l'autre, et très-analogue à l'élocution française. *Ab uno disce omnes.*

Avant de passer au chant du numéro suivant, voici une dernière réflexion relative à la question sur les parodies. Tout beaux que soient les vers parodiés, quelle que soit leur exactitude par rapport aux règles de la versification lyrique, on y trouvera toujours quelque gêne ; ce qui fait que le chant en est gêné aussi. On attribue ce léger inconvénient à la langue qui, dit-on, ne peut fournir des mots assez heureux pour favoriser les élisions propres à rendre les sons doux et coulans. Mais on ferait mieux de l'attribuer, 1°. au goût différent du chant sur les langues différentes ; 2°. aux sons muets de la langue française, qui, susceptibles d'ailleurs d'un beau chant analogue à leur nature, ne peuvent imiter l'éclat des sons que le compositeur a donné aux voyelles qui ne sont pas muettes ; 3°. à la difficulté de rendre les vers et les paroles d'une autre langue, et de réunir

les accens et les paroles qui forment entre elles des liaisons ou des élisions (S 947, n° 3). On trouve absolument les mêmes inconvéniens, si l'on veut traduire en italien les vers français, et y appliquer la musique française ; et on n'attribuera pour cela aucune imperfection à la langue italienne.

Le chant marqué N° IV offre des observations curieuses et intéressantes pour vérifier la nature des vers *ottonarii*. Voici les vers italiens de cette chanson :

Il tuo viso, vaga Eurilla,  
Nella notte s'offre a me :  
Il tuo amico gode e brilla,  
Quando sogna, e pensa a te.

Perché viene, oh Dio! l'aurora  
A destarmi al primo albor!  
Pur vegliando io sogno ancora  
In un' estasi d'amor.

Sul bocchin, ninfa vezzosa,  
Certo allora il mio piacer ;  
Fresca trovo in lui la rosa,  
Onde zeffiro va altier.

Palpitar mi sento il petto  
Di tua voce al tremolar :  
Parmi udir d'un zeffiretto  
Il soave susurrar.

Da quegli occhi a mille a mille,  
Vibri dardi al mio desir :  
Dolce ardor, vive faville  
Ond'è immenso il mio martir.

Ah d'un dardo sì crudele  
Ninfa mai non mi piagò :  
Sempre amante a te fedele  
Le tue grazie adorerò.

ou, en changeant ces deux derniers vers

Non tomet ch'io sia infedele,  
Non temerlo, Eurilla, no.



Supposons que la traduction de ces vers en français  
soit la suivante: [om.cn](http://om.cn)

Les traits de ma douce amie

Dans la nuit s'offrent à moi :

Ton amant, belle Eugénie,  
Rêve d'amour, et de toi.

Et quand l'aurore vermeille  
Ouvre les portes du jour,

Ton fidèle amant s'éveille,

En rêvant encor d'amour, etc.

Le chant composé sur les paroles italiennes, accompagné du *piano*, ou de la harpe, est très-agréable. Les gens à préjugés diront sans doute que ce sont les paroles italiennes qui l'ont inspiré. Mais ils se trompent fort. Ce chant a été composé sur des mots français, par M. Martini : ce seraient les paroles françaises qui l'ont inspiré. J'ai voulu ménager à mes lecteurs une agréable surprise, en disant d'abord qu'il a été composé sur les paroles italiennes. Ces paroles ne sont qu'une parodie que j'ai faite de mon mieux sur des vers français dont je viens de citer les deux premières strophes.

Cependant les vers français sont de moitié faux ; ils n'ont pas l'accent sur la troisième syllabe, tel qu'il convient de le placer sur les vers *ottonarii* (§ 342) : ils ne sont pas distribués exactement en pieds trochées ; au moins dans les endroits les plus indispensables, comme on peut le voir en analysant chacun de ces vers. Par conséquent il sera impossible de donner à ces vers un chant parfait. — Mais, dira-t-on, comment se fait-il que le musicien ait pu donner à ces vers faux un beau chant ? D'ailleurs, par quelle loi veut-on que l'accent

soit sur la troisième syllabe. — Je réponds que ce n'est pas moi qui le veux; c'est la nature qui l'exige; c'est le sentiment général imprimé à toutes les oreilles bien organisées; c'est enfin la musique qui l'ordonne, cette musique qui étant essentiellement ordre, mesure, rythme, a imprimé un caractère de soi-même à la parole, et a fait que la parole puisse s'associer au chant. C'est la musique qui nous a donné, par un assentiment général, les règles de la versification.

Pour s'en convaincre, il ne faut que consulter les faits qui sont de tous les tems, et qui sont les interprètes fidèles du langage de la nature. Examinez tous les chants composés sur des vers *ottonarii*; et vous verrez que le frappé de la *battuta* tombe toujours sur la troisième syllabe, Essayez de le faire tomber sur la deuxième ou sur la quatrième, vous n'y réussirez pas. Un enfant de trois ans, qui veut chanter sur cette espèce de vers, ne donnera son frappé que sur la troisième: si cette troisième syllabe est brève, il la rendra longue, contre les règles de la prosodie. Voy. ci-après la note sur le vers *settenario*.

Mais un musicien savant se comporte autrement: il n'ignore pas qu'altérer la prosodie, c'est violer les propriétés du langage qui reçoit de l'accent tonique sa forme essentielle. Qu'un poète ignorant lui offre donc de mauvais vers lyriques, tels que ceux que je viens de transcrire:

Les traits de ma douce amie, etc.

Après avoir créé un motif agréable, il se trouve embarrassé dès ce premier vers: (bornons à ce premier vers nos réflexions). Devant donner naturellement le frappé de sa seconde *battuta* sur la troisième syllabe *de*, il la trouve brève et sans accent tonique; et il voit qu'il ne peut pas l'allonger sans blesser grièvement la prosodie. Com-

ment s'y prendre ? il trouve un *ripiego*. Il place (comme on le voit dans ce chant, n° IV) deux notes sur *les*, en faisant de ce mot deux syllabes, *les e* : et, par là, il fait tomber le frappé sur le mot *traits* qui est muni d'un accent, et qui va occuper la troisième place dans le vers.

Voilà le premier obstacle vaincu. Mais, en ajoutant d'abord une syllabe de plus au vers, il s'est créé un obstacle dans la suite du chant. Il a fait un vers de neuf syllabes, et cependant il doit être de huit. En ajoutant une syllabe de plus, il a dérangé tout le reste du vers, et les pieds suivans, qui doivent être trochées, se convertissent en iambes. Cet écueil est presque plus inévitable que le premier. Quel serait le *ripiego* du musicien ? nul autre, je crois, que d'ôter au reste du vers la syllabe qu'il avait ajoutée au commencement. C'est aussi ce qu'il fait. Il rétrécit, il syncope les deux syllabes *de ma*, en s'efforçant de les réduire en une, et d'y appliquer une note brève : et alors le chant marche bien, ou plutôt le mieux qu'il est possible. En sorte que le vers lyriquement faux

Les traits de ma douce amie

va prendre la forme suivante :

Les lès - traits d'mà - doucè - amiè.

sur lequel, comme on le voit, on peut appliquer commodément son chant.

C'est le sentiment de la musique qui a entraîné le musicien à faire ces changemens. C'est donc la musique qui nous a donné et qui nous donne les règles de la versification.

Et voilà quels ont été les moyens très-violens que

le musicien a dû employer comme par instinct, pour conduire son chant avec succès.

Mais quelle oreille ne serait pas sensible au désordre qui, par ce changement des paroles, règne dans l'exécution? qui ne sent pas, en chantant, que la parole n'est pas bien assortie avec la musique? Or d'où vient tout ce désordre? de la faute du poète qui ignorait l'esprit de la versification. — Non, s'écrieront les fanatiques : c'est la faute de la langue française : le pauvre poète n'a pu faire autrement. — C'est là que je les attends. Est-ce que le poète ne pouvoit pas dire?

Le beaux traits de mon amie.

C'est un vers que j'arrange à l'instant. Un tel exemple devrait secouer la stupidité de mes adversaires (1). Passons à d'autres exemples.

---

(1) Qu'on n'oppose pas que ces sortes de vers *ottonarii* sont difficiles à faire dans la langue française, qui est naturellement contraire au rythme trochée. Je réponds que cette difficulté est toujours relative. On croit qu'il est difficile de faire tomber l'accent sur la troisième, et arranger ainsi un vers : et moi je vais donner quarante vers parfaits, pour un que l'on trouve mauvais. Voici une romance par M. Dériaux, dont je ne cesserai jamais de faire des éloges, pour cette facilité de faire des vers lyriques. Le titre en est, *Chanson du Grand-Turc*.

Les plus riches ornemens,  
 Les plumets et les turbans.  
 Font briller ce noble empire.  
 Tout est plein dans mon Sérail,  
 De rubis et de corail,  
 Et de jaspe et de porphyre. . .  
 Mais l'éclat de deux beaux yeux,  
 Selon moi, vaut encor mieux.

Que Zelma chante un rondeau,  
 Ou fredonne un air nouveau,

Aux N<sup>os</sup> V, VI et VII, on trouvera trois pièces de musique sur des vers *ottonarii*, qui ont constamment, comme on peut le voir, l'accent sur la troisième syllabe. C'est de la musique nationale; puisqu'on l'entend chanter partout. L'air désigné au N<sup>o</sup> VII, que j'ai entendu chanter en Sicile, offre quelque chose d'agréable et d'intéressant. On le chante à deux voix appelées en italien *primo e secondo*. J'y ai fait placer les vers français sous les paroles italiennes, et suivant les règles du chant et de la versification; pour prouver que l'on peut exécuter avec avantage ce même chant sur les pa-

Pour l'entendre on fait silence.  
 Dans un bal nous l'admirons,  
 Quand avec ses pieds mignons  
 Elle marque la cadence....  
 Mais l'éclat, etc.

Brode-t-elle un jeune Amour,  
 Un oiseau sur son tambour,  
 Ou des champs la fleur vermeille,  
 Nous crions tous à la fois:  
 Quel chef-d'œuvre de ses doigts!  
 C'est la nymphe sans pareille....  
 Mais l'éclat, etc.

Si d'un astre au firmament  
 Elle suit le mouvement  
 Indiqué par sa lunette,  
 On s'étonne d'un savoir  
 Qui lui fait prédire et voir  
 Le retour de la comète.  
 Mais l'éclat, etc.

Son babil, son enjôment  
 Nous font dire à tout moment:  
 Que d'esprit! elle est charmante!  
 Avec quelques jolis mots,  
 Et des riens mis à propos,  
 Elle plaît et nous enchante!...  
 Mais l'éclat, etc.

roles françaises : ce qui démontre que la bonne mélodie peut s'associer facilement à la langue de cette nation.

Le chant au N<sup>o</sup> VIII est agréable. Il a été composé à Rome. Les paroles sont une espèce de satire contre les dames romaines : il n'est pas intéressant de les transcrire ici.

Le chant au N<sup>o</sup> IX est une charmante barcarole vénitienne, qu'on chante maintenant partout. Voici une autre strophe, outre celle qui se trouve à ce dernier numéro :

Contemplando fiso fiso  
 Le fattezze del mio ben,  
 Quel visetto cussi lisso,  
 Quella bocca, quel bel sen ;  
 Mi sentiva dentro al petto  
 Una amania, un smisiamento  
 Una spezie di cotento  
 Che non so come spiegar, etc.

---

*Exemples de chant sur les vers SETTENARIÏ.*

II. Le rythme des vers *ottonariï* dont nous venons de parler, est composé de quatre pieds trochées ; celui des *settenariï* dont nous allons nous occuper, contient trois pieds iambes (1). Nous avons fait observer que ce dernier

---

(1) On peut me demander, pourquoi le rythme de l'*ottonario* doit être trochée, et celui du *settenario* doit être iambe ? Je réponds : 1<sup>o</sup>. L'*ottonario* ne peut pas être ni dactyle, ni anapeste, ni iambe. Donc il doit être trochée. S'il était dactyle de trois pieds ou de deux, il devrait avoir neuf, ou six syllabes. S'il était anapeste de trois, ou de deux pieds, il devrait avoir dix, ou sept syllabes. S'il était iambe de trois ou de deux pieds, il devrait avoir sept ou cinq syllabes. Il ne serait donc pas un vers de huit : ce qui est contre l'hypothèse : la raison en est évidente. 2<sup>o</sup>. Par la même raison analytique, le vers *settenario* est, et doit être de rythme iambe ; car il ne peut être ni dactyle, ni anapeste, ni trochée, sans que le nombre des syllabes soit moins ou plus que sept ; ce qui est contre

rhythme est le plus analogue à la nature de la langue française, et que par sa beauté, et par sa vivacité naturelle, il est préférable à tout autre. Ce vers est appelé en français *vers de six* (§ 303).

Il sera parfaitement rythmique, s'il a l'accent sur la deuxième, la quatrième et la sixième syllabe : mais il se contente de l'accent sur la quatrième (§ 292); et le premier pied peut être suppléé par un pied trochée, sans que cela incommoder d'une manière positive la marche de la musique. Ce vers est si facile que souvent il n'a qu'un seul accent appelé *commun* qui tombe nécessairement sur la sixième syllabe (§ 249) : il acquiert par là beaucoup de gravité (§ 426); mais il sera presque impossible de l'associer à la musique. Voy. la raison de la simplicité de ce vers au § 299.

L'exemple de la musique au N° X, offre des observations analogues à celles que nous venons de faire sur le vers *settenario*. Voici les premiers vers de cet air, qui est un nocturne qu'on chante partout dans le royaume de Naples :

*Sorge la bella aurora :*

*Nice tu dormi ancora, etc.*

Voici la traduction en français :

Déjà paraît l'aurore

Phyllis, tu dors encore, etc.

Le rythme dans ces vers français est parfait, celui des vers italiens est imparfait. Vous trouverez une infinité de

---

la nature de ce vers. (Voy. un plus grand développement de cette matière intéressante, ci-après dans une note où l'on parlera de la nature du vers *novenario* des Français).

pareils vers imparfaits dans les airs de l'abbé Métastase. Les premiers pieds des deux vers italiens devraient être iambes *à rigodilicrimo* ; et cependant ils sont trochées : au lieu que les deux vers français sont composés entièrement de pieds iambes , suivant les règles.

Déjà - paraît - l'auro - re ,  
Phyllis - tu dors - éncô - re .

Cependant ces deux vers français , tout parfaits qu'ils sont , ne peuvent convenir à la musique donnée aux deux vers italiens. Chantez-les en effet , et vous verrez qu'il faudrait prononcer *déjà* au lieu de *dējā* , *Phyllis* au lieu de *Phyllis* , ce qui est contraire à la prosodie de ces deux mots. — Dira-t-on que les paroles françaises ne sont pas susceptibles de musique italienne ? Rien de plus barbare que cette assertion. On ne voit pas que , puisque le poète italien a fait la faute de donner aux deux vers deux pieds trochées , le musicien a dû s'arranger en conséquence , et donner à la première *battuta* de chaque vers un rythme trochée ? Or , puisque la première *battuta* de ces deux vers est trochée , le poète français devait faire aussi la faute de donner à ses deux vers le premier pied trochée. Il devait savoir que lorsqu'on fait des vers sur une musique donnée , on doit suivre pas à pas les accens et le mouvement de cette musique. Il lui était facile de faire ainsi : car il aurait pu dire ,

L'astre de la lumière  
Vient d'ouvrir sa carrière ,  
Et , sourde à ma prière ,  
Tu dors tranquillement , etc.

Mais il faut observer ici que le poète italien a pu se permettre la faute que nous avons remarquée. Nous avons dit que le vers *settenario* peut manquer de rythme dans le premier pied , sans blesser sensiblement la marche



de la musique. C'est que, comme l'observe le savant *P. Sacchi*, les premiers pieds de ces sortes de vers ne décident pas de la nature du rythme; ils sont les moins observés, et presque cachés à la sensibilité de l'oreille: ils sont comme les préindes des vers auxquels l'oreille ne porte pas beaucoup d'attention, puisqu'elle est empressée d'entendre le mouvement du second, ou du troisième, pour en remarquer le développement rythmique qui décide en général de la nature du vers. On comprend à peu près ici le jugement raisonnable de l'oreille: mais supposez même que cela ne nous persuade pas: n'en cherchons pas davantage: rapportons-nous à l'autorité de cet organe, *cujus judicium*, suivant Quintilien, *est superbissimum*, et dont Aulus Gellius (lib. III, cap. 19) dit: *aurem tuam interroga, quod quid loco conveniat dicere, quid illa suaserit, id profectò erit certissimum*.

Au N° XI se trouve un air d'un caractère complexe dont j'ai parlé au § 780, tome II: je l'ai entendu chanter partout à Rome, avec accompagnement de guitare. L'air est composé de trois strophes: les deux premières sont en vers *settenarii*, et la troisième en vers *decasillabi* composés de trois pieds anapestes, propres à exprimer une passion tumultueuse, emportée, etc. Le rythme de cette troisième strophe convient particulièrement à la langue française. Quelques grammairiens français ignoraient cette espèce intéressante de vers; car ils ignoraient la nature de leur langue. Cependant elle existe, et elle est d'une grande ressource dans la versification, et particulièrement pour la lyre. Ce vers est si naturel, et si facile dans la langue française, que M. Hoffmann l'a improvisé avec succès, et je l'ai entendu improviser aussi par mes écoliers. — La parodie française que j'ai placé

sous les mots italiens, fait connaître assez que la langue française est susceptible du chant qui se trouve noté dans ce N° XI. [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn).

Au N° XII se trouve le chant agréable sur les vers *del Museo d'Amore*, composé par le fameux poète *J. B. Zappi*. « *Vieni mi disse amore*, etc. Ce mot *viene* est répété avec grace quatre fois de suite, et avec célérité, sur des doubles croches, à la fin du chant. J'ai voulu placer sous les paroles italiennes les vers français : mais je n'ai pu trouver un mot équivalent qui puisse imiter parfaitement le chant sur la parole *viene*. Si j'eusse employé les mots *belle*, *parle* ou *reste*, comme on me l'avait proposé en trois compositions différentes, ils auraient fait un mauvais effet dans le chant : les deux consonnes *rl*, ou *st* auraient produit des sons extrêmement rudes ; et d'ailleurs la voyelle muette qui les suit en aurait redoublé l'âpreté. Un de mes écoliers m'a proposé le mot *écoute* de trois syllabes, et qui commence par une voyelle. Par ce moyen ingénieux, ce mot répété quatre fois de suite devient de deux syllabes, à cause de la liaison qui a lieu : *écoute écoute* ; et l'*s* muet qui produisait tout l'inconvénient va être éliminé. Quoique je ne sois pas tout-à-fait content de ce mot, mes lecteurs verront que le chant appliqué au mot *viene*, s'applique assez bien à ce mot *écoute*.

J'ai voulu placer exprès cet air dans le petit recueil de chants, pour avoir occasion de faire l'observation ci-dessus ; et pour indiquer aux poètes lyriques la manière de s'y prendre dans certains cas où la parole offre quelque obstacle au chant. Ces obstacles, grands ou petits, ne disent rien contre les langues sur lesquelles on chante. L'air que je viens de citer a été composé sur des mots italiens ; il n'est donc pas étonnant qu'il trouve quelque légère difficulté sur certains mots de la langue française

qui ne sont pas de la même nature. Je répète encore qu'on trouve souvent les mêmes difficultés lorsqu'il s'agit d'appliquer les paroles italiennes à la musique française.

Le chant cité au N° XIII a été composé sur un air de l'abbé Métastase , par *Angelotti* , romain, fils d'*Eustachio*.

Le N° XIV contient la jolie *canzonetta* , *Nel cor più non mi sento* ; etc. composée par *Paesiello* , dans son *opera buffa* , *La Molinara*. Cette chansonnette devenue populaire , se chante partout dans les royaumes de Naples et de Sicile. Ce motif a servi de modèle à plusieurs compositeurs français ; et je l'ai entendu chanter avec succès au théâtre des *Variétés*. On y trouvera les paroles françaises sous les paroles italiennes.

Voici au N° XV un air charmant , composé par M. *Carulli* , napolitain , avec accompagnement de guitare ; et avec la traduction française par M. *Deriaux* , sur les règles du vers *settenario* , que ce poète n'ignorait pas même avant que mon Ouvrage eût été publié. Le motif de cet air , dont les paroles sont presque insignifiantes , me paraît tout-à-fait national. Mais qu'on y admire , dans la simplicité et dans l'expression naturelle du chant , cette élégance et ce goût qui caractérisent le perfectionnement de l'art. M. *Carulli* est un de ces charmans compositeurs qui peuvent soutenir la réputation du beau chant qui régnait à Naples , et qui se trouve à présent dans la décadence.

Voici les vers chantés , et la suite des couplets :

Nella mia dolce fiamma  
 Cara felice io sono :  
 Tutto ad amor perdono  
 Che respirar mi fa.  
 Vieni a bear chi t'ama ;  
 Vieni adorato bene :  
 Amabili catene  
 Amor formando va.

Nel

Nel tuo gentil semblante  
 Cara quest' alma accesi  
 Fido ad amare appresi,  
 A meritar pietà.  
 Vieni, etc. \*

Tutto piacer diventi:  
 Finirono i tozzenti:  
 Più torbidi procelle  
 Amor per noi non à.  
 Vieni, etc.

Au N<sup>o</sup> XVI se trouve une *cavatina* qui est assez belle, et que j'ai entendu chanter souvent sur la guitare, à Rome.

La pièce N<sup>o</sup> XVII est remarquable par le chant qui vient d'être composé à trois voix sur des vers de l'abbé Métastase par M. H. de G....., français, mon ancien écolier, qui n'est qu'un simple amateur de musique. Cet exemple, uni à plusieurs autres que je pourrais produire, fait voir que les Français peuvent composer de la belle musique dans le goût italien, lorsqu'ils ont du courage, du génie, et de l'instruction.

Les quatre qui suivent, N<sup>os</sup> XVIII, XIX, XX et XXI, sont tout-à-fait nationales. On chante la première *O pescator del mare*, etc. par toute l'Italie. La seconde, *Irene dove Irene*, est venue de la Calabre, et on la chante dans tout le royaume de Naples, et en Sicile. La troisième, *Nina non dir de no*, est un air vénitien. La quatrième, *Sul margine d'un rio*, est originaire italienne; et se chante partout, même en France. Voici encore d'autres strophes de cette dernière:

Sopra la man riposa  
 La guancia sua gentil,  
 Vermiglia al par di rosa  
 Che spunta sull' april.

Color si vivace  
 Chi vanti non à.  
 Io perderò, etc.

Ch' ella, o Morfeo, si desti	Pur troppo fugace
Deh per pietà! non far!	La gioja sarà.
Lascia ch' ancor m'arrestì	Io perderò, etc.
Suoi pregi a contemplar.	

*Exemples de chant sur les vers SENARI.*

Les vers *senarii* ou de six syllabes, appelés en français *vers de cinq* (§ 280), exigent l'accent tonique sur la seconde syllabe, sans quoi ils ne seraient pas des vers. Il n'est qu'un monomètre (mesure de deux pieds), composé d'un iambe et d'un anapeste. J'ai fait remarquer dans l'analyse de ce petit vers, aux §§ 275, 277 et suivans, des singularités extrêmement curieuses.

La nature de ces vers annonce qu'ils sont très-analogues à la langue française, par les pieds iambes et anapestes dont celle-ci abonde. On les compose en effet avec beaucoup de facilité, et sans manquer d'un accent : comme dans les vers suivans de Quinault :

Què sèrt - là jèunès - se  
 Aux cœurs - sàns tendrès - se?  
 Qui n'a - point d'amour,  
 N'á pás - ün beän jour.

Et dans ces autres de Marmontel,

Mais dùt sa colère  
 Cent fois m'accabler :  
 T'aimer fut mon crime,  
 Je suis la victime  
 Qui doit s'immoler :

Sa voix menaçante  
 Dira, sois soumis -  
 Ma voix gémissante  
 Dira, j'ai promis.

Quelquefois ces deux fameux auteurs se trouvent en défaut

au premier pied ; ils le suppléent par un trochée , comme dans l'exemple suivant de Quinault :

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Toujours - cẽ zẽphyr  
 Plus gai - quẽ fidẽ - lle,  
 Dẽs fleurs - à choisir,  
 Prẽnd là - plus nouvẽ - lle.

*Prẽnd là* est un trochée ; mais il devrait être absolument un iambe. Qu'on examine le chant qui a été appliqué à ces paroles , et l'on verra que le musicien , lorsqu'il est arrivé au quatrième vers , se trouve très-embarrassé ; car il est là dans la nécessité ou de changer sa musique , ou de blesser la prosodie. On dirait que c'est le défaut de la langue : je dis que c'est la faute du poète. Mais , à dire vrai , ce n'est la faute ni de l'un ni de l'autre : c'est la faute du tems où l'on ignorait les règles de la versification. Ces deux grands auteurs avaient du génie , sans doute ; mais le génie , sans le guide de l'art , produit souvent des monstres. On pourrait arranger ce dernier vers en disant : *choisit - là nouvelle*. La répétition du mot *choisir* sied bien dans ce vers. On pourrait dire aussi , en *prẽnd - là nouvelle* , ou *choisit la plus belle*. Mais supposons que ce vers ainsi arrangé ne convenait pas à l'idée de Quinault : il pouvait , par son grand génie , changer de rythme , ou de rime , ou combiner autrement les paroles pour exprimer ce qu'il voulait , sur un rythme parfait.

Le premier exemple de musique sur ces vers de six , désigné au N° XXII , est composé sur une chansonnette de l'abbé Métastase , par le célèbre *Azioli* , avec accompagnement de lyre ou de guitare , et avec la traduction française. On y voit que cette traduction n'est pas assez heureuse. C'est que le traducteur n'a pas eu soin de placer l'accent tonique sur la seconde syllabe de chaque vers. Il a tra-

duit, par exemple, *Près des fleurs nouvelles, mes brebis fidèles*, etc. : cela fait qu'en chantant il faut prononcer ces mots français, *près dès, mès brèbis* ; ce qui est contre la prosodie française. La faute est du traducteur, et non de la langue.

Au N° XXIII se trouve un excellent duo composé par *Guglielmi* fils, dans son opéra *La Serva innamorata*. Il paraît que ce duo est calqué sur celui de *Farinelli*, *Amore vi chiedo*, etc., qui est chanté partout en Italie, même par le bas peuple. En consultant mon oreille, je trouve que ce duo de *Guglielmi* est préférable à l'autre, par la grâce et la variété de la mélodie. Quant à la parodie française qu'on en a faite, je la trouve mauvaise ; et j'ai voulu la changer en grande partie, pour y substituer un rythme, une symétrie régulière, et des paroles qui soient analogues à la nature du sujet et du chant.

---

*Exemples de chant sur les vers* QUINARI, piani  
et sdrucchioli.

Par tout ce que nous avons exposé aux §§ 260, 261, 262, le vers *quinario*, ou de cinq syllabes, appelé en français *vers de quatre*, § 269, n'est qu'un monomètre composé de deux pieds iambes. Il a, par conséquent, l'accent sur la seconde et sur la quatrième syllabe : mais il peut se passer, et il se passe souvent de l'accent sur la seconde.

Ce vers, étant de deux pieds iambes, doit avoir essentiellement quatre syllabes : voilà pourquoi les Français l'appellent bien plus proprement *vers de quatre*. Les Italiens l'appellent *de cinq*, parce qu'ils comptent la dernière syllabe des vers *piani*, laquelle est réellement su-

perflue ; car on peut l'ôter sans déranger le vers. Que si ce vers est *sdruc-ciòlo*, **stoul plus que** *sdruc-ciòlo* (§ 140), il sera de six ou de sept syllabes. Les deux, ou les trois dernières syllabes qui se trouvent après l'accent du second pied, sont superflues, non-seulement dans le vers parlé, mais aussi dans les vers chantés. C'est la théorie des vers de toute espèce qu'ils soient, développée dans le premier volume de mon Ouvrage ; théorie qu'on ne peut pas contester, et qu'on n'a jamais contestée, puisqu'elle se trouve parfaitement conforme aux faits et à l'expérience de tous les hommes qui ont l'oreille bien organisée.

Prenons pour exemple de ces vers *quinarii piani*, la *canzonetta* qui se trouve dans *le nozze di Figaro*, musique du célèbre Mozart, indiquée au N° XXIV. Madame *Barilli* qui l'a chantée au théâtre de l'Odéon en français et en italien, a fait voir que, quoique italienne, et peu familiarisée avec la prononciation française, elle pouvait exécuter le chant avec la même grâce et la même facilité, sur ces deux langues. Observons ici, en passant, la traduction française des quatre premiers vers italiens que voici :

Voi che sapete  
 Che cosa è amore,  
 Donne vedete  
 Se l'ò nel cor?

le premier pied du premier et du troisième vers est trochée : mais en *rigor di ritmo*, il devrait être iambe. La traduction de ces vers est la suivante :

Mon cœur soupire  
 La nuit, le jour :  
 Qui peut me dire  
 Si c'est d'amour ?



Ces quatre vers ont l'accent sur la seconde, suivant les règles du rythme : donc ils sont plus parfaits que les quatre vers italiens.

Cependant c'est sur les vers italiens que Mozart a appliqué sa musique : et c'est à ces vers qu'il a été obligé de conformer les notes. Il commence le premier vers par le frappé *Või chē* et est obligé à commencer de même dans le second vers, il se trouve, par la faute du poète italien, en contradiction avec la prosodie ; et il est forcé de chanter *chē cōsa*, pendant que *chē* est bref, et *cō* est long. Cette observation est un avertissement aux poètes lyriques : ils connaîtront par là, qu'en composant des strophes, leur devoir est de s'engager à suivre la même forme qu'ils ont donnée au premier vers.

On peut m'opposer que dans les vers cités, le poète italien n'a fait qu'une faute légère. — D'accord : mais on doit m'accorder aussi qu'en fait de Beaux-Arts, il est honteux d'admettre de petits défauts, lorsqu'il est facile de les éviter. On doit travailler à perfectionner un art, lorsqu'il est susceptible de l'être.

Les vers suivants N° XXV, sont *sdrucchioli*, composés par l'abbé Métastase, et mis en musique par *Angelotti*, romain, nommé ci-dessus. Nous avons observé dans le premier volume, que la langue française n'a pas de mots *sdrucchioli* : et dans le second volume, aux chapitres I, II et III, de la quatrième partie, nous avons fait voir que cette langue, pour être conséquente avec son caractère naturel, a dû renoncer à cet avantage qui donne de la préférence à la langue italienne, soit par la variété, soit par la douceur qui dérive de ces sortes de mots faibles et coulans, soit pour les charmes d'un certain genre de poésie et de musique qui est attaché à ces sortes de mots. La langue française donc, en rejetant tout ce qui pouvait affaiblir

son caractère mâle et plein d'énergie et de vivacité, a dû renoncer à tous ces agrémens. Elle a cru pouvoir se passer des mots *sdrucchioli* des Latins, lesquels mots ne font que rendre faciles les compositions à rythme dactyle qui, comme nous l'avons observé, a été presque rejeté chez toutes les nations et dans tous les tems. (§§ 448 et 1138.)

Mais comme dans les vers *sdrucchioli*, les syllabes qui se trouvent après l'accent du dernier pied sont superflues et inutiles pour la nature du rythme dans la poésie et dans le chant; il est évident, et les faits mêmes le démontrent, que toute musique composée sur des vers italiens *sdrucchioli*, peut convenir aux vers français non *sdrucchioli*, pourvu qu'on supprime dans le chant les notes finales que nous appelons superflues; ou pourvu que ces mêmes notes superflues se réunissent sur la syllabe accentuée, suivant que le goût peut plus ou moins le comporter. Nous verrons ci-après, lorsque nous donnerons des exemples de musique sur des vers *ironchi*, que le musicien ménage deux ou trois notes sur la dernière syllabe accentuée: souvent même, quoique le musicien n'y mette qu'une seule note, le chanteur en ajoute d'autres pour donner de la grâce au chant. Ainsi quoique le mot français ne soit pas *sdrucchiolo*, il peut convenir à une musique que je me permets d'appeler ici *sdrucchiola*: et ce mot, par la répétition de la dernière syllabe qui est permise dans le chant, devient *sdrucchiolo* lui-même. La traduction française que j'ai mise sous les vers italiens de cet air au N<sup>o</sup> XXV, les exemples suivans, aux N<sup>os</sup> XXVI et XXVII, et quelques autres que je donnerai ci-après dans le recueil des chants siciliens, viennent à l'appui de ce que je viens de dire.

Au N<sup>o</sup> XXVI se trouve le fameux duo de *Paesiello* dans l'opéra *Elfrida*, qui commence par *Credi la mia ferita*.

L'air que je cite est composé de vers *quinarii* qui sont *piani*, mêlés avec des *sdrucchioli*. On verra dans cet exemple que l'on peut exécuter ce même chant sur des vers français féminins. Ce duo est devenu national : on le chante partout en Italie.

L'exemple au N° XXVII offre une charmante musique composée par Naumann, dans l'opéra d'*Acis e Galatea*, pour le théâtre de Dresde. J'ai voulu choisir cet exemple pour faire voir encore que les étrangers peuvent imiter la musique italienne, pourvu qu'ils aient du génie et de l'instruction. La scène représente l'arrivée de Galathée. Voici les paroles du chœur :

Vieni, o di Doride  
 Vezzosa figlia  
 Su quell' algosa  
 Vaga conchiglia,  
 Vien queste piagge  
 A consolar.

J'ose avancer que, puisque le poète a fait *sdrucchiolo* le premier vers, il devait faire *sdrucchioli* aussi le troisième et le cinquième. Le chant, quoique d'ailleurs très-agréable par lui-même, en aurait acquis beaucoup plus de charme : et par ce moyen, il aurait sauvé le prétendu inconvénient de la rime. Je dis *prétendu*, car je ne vois pas pourquoi les vers destinés au chant doivent rimer tous, et pourquoi, suivant les Français, ceux sans rime ne sont pas des vers. Les vers ont ce nom par le rythme, et non par la rime. Avant que cette rime eût été introduite, les Grecs et les Latins composaient et chantaient des vers.

---

*Exemples de chant sur des vers ENDECASILLABI.*

Le vers *endecasillabo* ou d'onze syllabes, appelé en Français *vers de dix*, est d'un rythme essentiellement

ïambe; comme nous l'avons dit dans l'article IV, pag. 383, jusqu'à la pag. 406, tome I. Il est composé de cinq pieds (§ 425) : il doit avoir, par conséquent, l'accent sur les 2<sup>me</sup>, 4<sup>me</sup>, 6<sup>me</sup>, 8<sup>me</sup> et 10<sup>me</sup> syllabes (§ 420) : le rythme alors en est parfait. Cependant ce vers, suivant les règles générales de la versification, admet des pieds de supplément, tels que les trochées, et les pyrriches (^ ^) dans les endroits les moins observés et les moins essentiels. Ainsi il peut se contenter de l'accent sur la quatrième et la huitième, ou sur la sixième seulement (§ 421).

Quelquefois il admet l'accent sur la quatrième et la septième, comme on l'observe dans la plus grande partie des vers français de dix syllabes (§§ 421, n° 3 et 440) : alors ce vers change de nature; et au lieu de ïambe, son rythme devient anapeste, avec deux syllabes superflues, l'une au commencement, et l'autre à la fin. Cette métamorphose est tout-à-fait singulière. C'est ce que je n'ai pas fait observer à l'article cité, et que je tâcherai de rendre évident dans la suite, où je parlerai de la musique française.

Le mécanisme du vers *endecasillabo* est extrêmement curieux et très-intéressant. C'est un grand vers composé de deux petits vers dont l'un est *quinario* et l'autre *settenario* (§ 430). Si le premier petit vers est *settenario* et le second *quinario*, le vers entier doit avoir, de toute nécessité, l'accent sur la sixième et la dixième syllabe : ce sont les accens *communs* de ces deux petits vers : et nous avons dit que les accens *communs* sont indispensables. Si, au contraire, le premier petit vers est *quinario*, et le second *settenario*, le vers entier doit avoir l'accent sur la quatrième qui répond à l'accent *commun* du *quinario*, et sur la huitième et la dixième, qui répondent aux accens qui constituent ordinairement le *settenario*. Ces combinaisons sont des vé-

rités de fait, quoiqu'un peu difficiles à saisir : mais je les ai rendues très-évidentes par les exemples donnés à l'article cité ci-dessus.

Essayons de voir maintenant par quelle progression on est parvenu à perfectionner le chant sur les vers *endecasilabi*. Rien ne serait plus intéressant dans cette occasion, que de donner ici tous les différens chants que les Italiens et les Siciliens ont appliqués à ces vers.

Parmi le grand nombre de ces chants qui se trouvent particulièrement en Sicile, il en existe sans doute qui par leur grâce pourraient servir de modèle à nos compositeurs modernes (1). Comme il m'est impossible, par plusieurs raisons, de m'engager dans cette entreprise, je suis obligé de déclarer que le Recueil que je fais, n'est qu'une simple esquisse très-incomplète, que d'autres amateurs pourront perfectionner.

Le N<sup>o</sup> XXXVIII offre la musique d'une chanson appelée *Canzona Tarantina*. Je ne donnerai que le chant des deux

(1) Ce serait un travail immense, mais très-utile et même nécessaire pour la science du bel art, que de recueillir avec ordre dans un très-grand ouvrage, tous les motifs de chant qui existent et qui ont existé dans les nations connues et dans chaque pays particulier de ces nations, depuis la décadence de l'Empire romain jusqu'à nos jours. On connaîtrait encore mieux par là quelle était la musique des Grecs et des Latins dont on nous fait croire la beauté et les prodiges. On connaîtrait par ce grand travail la progression du goût dans le chant, et du goût particulier de chaque pays. Les musiciens y trouveraient des trésors immenses de mélodie. Une si grande entreprise a été tentée peut-être par quelques musiciens philosophes. L'anglais Bournay dans ses voyages en a compilé plusieurs volumes (voy. § 1225 à la note) : mais elle n'a été exécutée que partiellement; et cette même collection n'étant pas assez publique, est ignorée, à ce que je sache, par les musiciens qui pourraient en tirer un grand parti. Les musiciens italiens ignorent même toute la musique des Italiens; et l'on ignore à Paris les motifs mélodieux qui existent dans les provinces de la France, tels que ceux des Provençaux, des Languedociens, et ceux des Bretons où, dans un petit voyage que j'y ai fait, j'ai admiré des chants vraiment délicieux.

premiers vers : car il est toujours le même sur chaque couple de vers de la chanson. En voici les paroles :

*Già volle il mio destin, volle il mio fato  
Ch'io dessi ad un crudele questo core.  
Pascere lo facea quel dispietato  
Di lacrime, sospiri, e di dolore.  
Compassionando il suo dolente stato,  
Me lo ripresi affin dal traditore.  
Ora lo dono a te mio bene amato:  
Trattalo con dolcezza, e con amore.*

Au N° XXIX se trouvent deux chansons anciennes : la première est *Nasci nel vago april*, etc. : la seconde est la *Canzona catanzarese*, appelée la *Piagnosa* à cause de son chant plaintif \*on la chante ordinairement à deux voix : voici les paroles de cette dernière :

*Nacqui infelice al mondo, e tal campai,  
Sempre sono, e sarò qual vissi, e fui.  
Non mi ricordo d' allegrezza mai,  
E sempre al mondo tormentato io fui.  
Fra pianti, e fra sospiri io m' allevai:  
Povera vita mia serva d' altrui!  
Sai quando finiranno li miei guai?  
Quando m' intoneranno il regem cui.*

Cependant ce chant, tout plaintif qu'il est, s'applique souvent à des paroles qui, en général, ne sont pas telles : comme aux paroles de l'octave suivante :

*Tu sei donna gentil che nel mio petto  
Col pennello d' amor dipinta stai.  
Tu sai degli occhi miei l' unico oggetto;  
Te sola ebbi in pensier, te sola amai.  
Se mi rubasti il cor di dentro il petto,  
Nudrilo amica, e non gli dar più guai.  
Amami bella mia con puro affetto,  
Ch'io ti prometto a non lasciarti mai.*

Voici la traduction en français de cette dernière octave : on peut l'appliquer très-commodément à ce chant, comme on peut le voir dans cette pièce, N° XXIX : l'accompagnement sur guitarre a été fait par M. Carulli.

Tes yeux brillans, ta grâce et ton sourire.  
 Me font encor chérir mon esclavage.  
 En te voyant, mon cœur brûle et soupire,  
 Et je ne vois partout que ton image.  
 Pardonne-moi mon trouble et mon délire;  
 Et de mes feux reçois le pur hommage.  
 Je bénirai le jour que je respire,  
 Et mon bonheur sera ton doux ouvrage.

On dira que ces vers français ne sont pas bien faits. — C'est possible : mais ils ne sont pas pires que les vers italiens. D'ailleurs, sont-ils mauvais ? faites-les mieux, vous le pouvez. Je suis témoin que ces vers français ont été composés en moins d'une heure. Ils auraient été meilleurs si l'on passait cinq ou six heures à les corriger. Voulez-vous que je corrige de mon mieux ces vers français ? Eh bien : au lieu des deux derniers vers, je mettrai les deux suivans :

Soyons amans : et tant que je respire,  
 Crois que jamais je ne serai volage.

De plus : le vers

Pardonne-moi mon trouble et mon délire

ne peut pas être chanté sans devenir ridicule : car le chant fait, comme on peut le voir, une grande pose sur *trou* : et il faut dire *pardonne-moi mon trou* : pour éviter cet inconvénient (quoiqu'on n'ait pas eu soin de l'éviter dans les théâtres français sur ce même mot, *trouble*), il est facile d'y substituer le mot *flamme*,

Pardonne-moi ma flamme et mon délire.

Ce vers même n'est pas assez heureux à cause de ces *m* multipliés : mais que d'autres Français l'arrangent mieux :

Il suffit d'avoir démontré par le fait que tous ces chants peuvent être exécutés avec un même succès sur les paroles françaises. Un musicien français pourrait donc, s'il avait du génie, s'il se trouvait dans des circonstances favorables, et si le poète lui avait donné des vers bien faits, et suivant les règles, pourrait, dis-je, être le premier à créer un chant qui eût égalé celui que je viens de citer, et les deux suivans aux N<sup>os</sup> XXXIII et XXXIV de *Guglielmi* et de *Paesiello*, sans rencontrer aucun obstacle de la part de la langue. Passons à d'autres chants.

Au N<sup>o</sup> XXX se trouve la musique sur laquelle on chante les vers de la *Gerusalemme liberata*, et en général toutes les octaves qu'on chante en Italie, en improvisant. On sent bien que ce chant donné ne peut convenir à tous les vers de *Tasso*. La prosodie de la langue en serait blessée souvent. C'est que les vers de ce grand poète n'ont pas été faits pour être chantés.

Les N<sup>os</sup> XXXI et XXXII contiennent les airs les plus populaires qu'on chante à Naples depuis un tems immémorial. On entend par toutes les rues et dans tous les momens, la *Ricciolella* si fameuse par ses modulations très-simples et très-agréables. La *Ricciolella* qui est comme une espèce de refrain, s'exerce sur les vers suivans et d'autres semblables :

Aggiu saputo ca si fatta santa,  
Ti dice la curuna spissamente.

Aggiu saputo ca si ascinta prena,  
Lu cela te lo manni no figliulu.

E boglio fare come fa lo gallo  
Che fa chichirichi, e nzompa neuollo.

On entend au milieu de ces vers, et presque en interrompant le chant, les paroles *e mbà, Ricciolella, la Ricciolà, Riccia riccia Antonìa*.



Voici la suite des paroles de l'autre chanson : *Uh quanto è bella l'aria di lu mare*, etc. au N° XXXII.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Uh (1) quanto è bella l'aria di lu mare!  
 Core non me ne dice de partìre.  
 Nce sta (2) na (3) figlia de no (4) marinaro  
 Ch'è tanto bella che me fa morire.  
 Nu jurno (5) me nce (6) voglio arresecare (7),  
 Ncoppa (8) à la casa suja (9) voglio salire.  
 Tanto la voglio streguere, e vasare (10)  
 Che tra le braccia suoje voglio morire.

Je trouve ici l'occasion de confirmer par le fait, ce que j'ai dit dans mon ouvrage (à la note de la pag. 100, tom. I; à la note de la pag. 372, tom. II; au chap. V de l'*e* muet, tom. III, et ailleurs), que les Italiens penchent naturellement à supprimer les dernières syllabes des mots, en s'approchant ainsi du goût de la langue française; et que les dernières syllabes des mots se prononcent toutes avec un *e* muet, même dans le chant. Voici, dans la rime de cette chanson, un exemple frappant de cette vérité intéressante. Le mot *mare* rime avec le mot *marinaro*: c'est que l'un et l'autre mot se prononce avec un *e* muet. Marmontel s'est aperçu de cette prononciation italienne: et je l'ai observée constamment en demeurant pendant huit ans à Naples. On prononce, en effet, si faiblement les dernières voyelles, qu'elles semblent presque-syncopees, et converties en *e* muets. (*Voy.* § 1102, tom. III.)

Le chant au N° XXXIII a été composé par *Guglielmi* père: ce chant est *en mineur*, et il est vraiment délicieux.

Enfin le chant du N° XXXIV est une pastorale avec accompagnement de *forte-piano*, composée par *Paesiello*

(1) Uh! ah! (2) Nce sta, *vi stà, vi è.* (3) Na, *una.* (4) No, *uno.* (5) Nu jurno, *un giorno.* (6) Nce, *ci.* (7) Arresecare, *arrischiare.* (8) Ncoppa, *là* (9) Suja, *sua.* (10) Streguere e vasare, *stringere e baciare.*

dans l'opéra *Nina pazza per amore*. Cette chanson fait les délices du théâtre de l'Impératrice, lorsqu'elle est chantée par le célèbre *Crivelli* qui par l'amabilité de sa voix, ajoute des beautés à la beauté naturelle de ce chant. J'y ai voulu laisser la traduction française, telle qu'on la vend chez les marchands de musique : cette traduction est pleine de fautes de versification lyrique ; dès son début elle commence par le mot *ombre* qui est un trochée, pendant que par la nature du vers et de la musique il doit être un iambe : on voit qu'on est obligé de prononcer *ombré*, au lieu de *ombré* : est-ce que le traducteur ne pouvait pas dire *la nuit* (1) ? Dans le troisième vers il y a une faute du poète italien, du maître de musique et du traducteur français :

*Colla zampogna sua per la campagna.*  
L'humble berger qui craint la nuit profonde.

Le mot *colla* est un trochée, et il doit être iambe : cette faute est, comme je l'ai dit, pardonnable au poète : mais elle est impardonnable au musicien qui pouvait trouver le moyen de chanter *cöllä*, au lieu de *cöllä* : quant au traducteur français, il aurait pu dire *l'heureux berger*, au lieu de *l'humble berger* : le mot *heureux* est un iambe ; et il sied mieux que *humble*, au sens de la chanson.

---

(1) Ne pouvait-il pas commencer par *le char*, et continuer sa chanson de la manière que M. Deriaux a fait dans une autre traduction ?

Le char du jour qui par degrés s'incline,  
Se cache et fuit derrière la colline,  
Et les troupeaux dans la forêt voisine  
Sont rassemblés au son des chalumeaux.  
Le pâtre court auprès de sa bergère  
Dont les agneaux paissaient sous la fougère ;  
Et tous les deux marchant vers la chaumière,  
On les entend chanter des airs nouveaux.

Sans relever ici d'autres fautes dans ces vers , je dis que quant au chant il en est délicieux. Et voilà comment la culture de la musique a porté, par gradation, le chant sur les vers *endecasillabi* à la perfection où il se trouve à présent.

Dans le chant au N° XXXV on voit les vers *endecasillabi* mélangés avec les *ottonari* et les *quinari* avec une agréable distribution. Cela prouve qu'on peut associer avec succès plusieurs espèces de vers , pourvu qu'ils soient arrangés avec ordre et symétrie.

Ce changement établi pour système dans toute l'étendue de la chanson , produit une surprise agréable , unie à une variété bien ordonnée qui n'offre rien de choquant ; et par cette irrégularité de vers et de rythmes , on n'interrompt point la marche naturelle des phrases musicales , développées en trois motifs différens. Malgré toute la rigueur des règles sur l'uniformité du rythme , je suis forcé d'avouer que des vers ainsi mélangés , et qui offrent une agréable régularité dans l'irrégularité même , suivant le besoin de varier et de seconder le mouvement des passions , n'offrent aux musiciens habiles aucun obstacle pour composer un beau chant ; et souvent même ils inspirent l'imagination à créer de nouveaux motifs mélodieux (*Voy.* § 823 , tome II.). Le chant dans ce N° est très - agréable : on prétend qu'il est originaire de Sicile.

---

\*  
*Exemples de chant sur des vers TRONCHI.*

La langue française abonde en mots *tronchi* (*voy.* § 44 , tome I) ; l'italienne en mots *piani* : donc il est plus facile aux Français de composer des vers masculins , comme il est plus facile aux Italiens de composer des vers féminins. Cependant les uns et les autres en composent de l'une et de l'autre manière à leur gré , et suivant le besoin , et les situations dramatiques.

Les

Les vers *tronchi*, appelés en français vers masculins, sont ceux qui se terminent par une syllabe accentuée, et qui par conséquent n'ont aucune syllabe superflue : dans la langue française, les vers *tronchi* sont ceux qui ne se terminent pas par *e* muet. Pour éviter ces *e* muets dont on s'était formé un monstre qu'on n'a pas voulu combattre, on avait projeté de composer des vers lyriques qui fussent tous *tronchi*. Mais on a opposé à ce projet, que de tels vers ne seraient pas bons pour le chant ; qu'ils n'auraient ni gravité, ni douceur ; et que dans les drames ils seraient très-monotones. Cette question sur les vers masculins des Français a été examinée avec détail aux §§ 790, 1111, 1112, 1113, 1114, 1137 et suivans, où l'on a fait voir les avantages des vers masculins sur les féminins, et par conséquent les avantages de la langue française sur toutes les langues du monde. La seule difficulté de la monotonie est en quelque sorte raisonnable (§ 1114 bis, pag. 35, tome III). Mais occupons-nous seulement ici à démontrer par le fait, que les vers *tronchi* sont susceptibles d'une belle musique, même dans les sujets graves et dramatiques.

Les Nos XXXVI, XXXVII et XXXVIII sont des exemples assez convaincans en faveur de ces vers. J'aurais pu citer, entre autres, le chant sur ces sortes de vers dans l'opéra de *Nina pazza per amore* ; mais je me contente de citer seulement les deux chansonnettes siciliennes, et surtout l'air des Solitaires dans l'opéra de *Ginevra di Scozia*, composé par Mayer : cet air a fait tant de bruit en Italie(1).

---

(1) Voici les paroles de cet air, avec une partie du récitatif :

Ah! che mi resta  
 A tollerare ancor? son giunti omai  
 Al colmo i mali miei,  
 Che soffrir più non so; tutto perdei.

Pour s'en convaincre encore mieux, on n'a qu'à supprimer les dernières syllabes qui se trouvent après le dernier accent des vers sur lesquels les grands maîtres de musique ont appliqué le chant le plus mélodieux : tels sont, par exemple, les deux qui se trouvent aux Nos XXXIX et XL, dont le chant a été composé, le premier par *Passiello*, et l'autre par *Guglielmi* père, dans l'opéra *Dehora e Sitera*. Au lieu de dire dans ces couplets :

Tutto da voi dipende  
Tutto tentar vi lice, etc.  
Al mio contento in seno  
Di che affannarmi io trovo, etc.

que l'on dise :

Tutto da voi dipè...  
Tutto tentar vi h..., etc.  
Al mio contento in sé...  
Di che affannarmi io trò..., etc.

les vers en ce cas seront tous *tronchi*. On verra alors que ces mêmes vers tronqués sont susceptibles de la même mélodie que lorsqu'ils ne l'étaient pas. Il est donc évident que les vers *tronchi* ne peuvent pas nuire à la belle mélodie.

#### ARIA.

Ah! che per me non v'è  
Nè pace, nè pietà :  
Povero cor di te  
Che mai sarà ?

Il faut observer que ces vers sont *settenarii*, mais le dernier est de quatre syllabes. C'est une irrégularité. En lisant les notes de ce chant, on y voit la gêne du musicien; l'oreille en est un peu blessée; elle attend une phrase de trois pieds, et elle est étonnée de n'en entendre que deux. Remarquez que le musicien est obligé de raccommoier ces vers irrégulier, à l'endroit où il répète deux fois *che mai, che mai* : en effet,

*Che mai, che mai sarà*

est un vers *settenario* parfait.

La musique de ces duo est délicieuse ; elle est devenue populaire : on la chante partout.

Voyons maintenant quel effet produit le chant de ces duo sur les vers masculins français. Le premier a été traduit en français par M. Dériaux, que j'ai souvent nommé ; le second a été traduit par moi-même, en supposant toujours que les Français auraient pu le traduire infiniment mieux. On sera convaincu, j'espère, qu'on peut chanter ces duo avec la même facilité qu'en italien. On peut m'opposer que ces sortes de poses sur la dernière syllabe accentuée sont désagréables. Je réponds que c'est l'effet de la prévention, si elles paraissent telles. Elles ne sont pas désagréables en italien, comme on le voit par le fait. On peut me faire observer aussi qu'il a été facile de faire des vers masculins français, mais qu'il aurait été difficile de les composer en féminins. Pour réfuter cette objection, j'ai prié un de mes écoliers de parodier le duo de *Paësiello*, en vers féminins ; et il les a improvisés de la manière suivante :

- A. Oui, j'ose tout attendre  
D'un cœur si grand, si tendre.  
Toi seul, hélas ! peux rendre  
Mon sort moins rigoureux.
- B. Oui, tu peux tout attendre  
D'un cœur fidèle et tendre.  
Je veux tout entreprendre  
Pour exaucer tes vœux.
- A deux.* Amour, sois nous propice,  
Viens essayer nos pleurs.  
Mets fin à mon supplice,  
Mets fin à ses douleurs.

*Exemples de plusieurs chansons siciliennes de différents rythmes.*

Les Siciliens se distinguent parmi les peuples des autres nations, par un grand nombre de chants délicieux que les

étrangers et tous les voyageurs ne se lassent pas d'admirer. On en chante partout, et toujours variés, dans les villes et les villages des montagnes, et dans les villes maritimes. Les plus anciens sont exécutés, à ce que je sais, sur des octaves en vers *endecasillabi*, qui roulent sur des sujets d'amour, de jalousie, de haine (*canzuna di sdegnu*) et de plaintes amoureuses. Voici, pour faire plaisir à mes lecteurs, une de ces octaves siciliennes qui passe pour un chef-d'œuvre de poésie :

Comu grvida donna chi disia  
 Frutti chi di ddu (1) tempu non ci su (2);  
 Tocca una parti cu la (3) fantasia;  
 Passa ddu tempu, e non ci pensa cchiu (4);  
 Nesci (\*) lu partu cu zo (5) chi vulia  
 Signatu appuntu undi tuccata fu:  
 Cussì, bedda, fui iu (6) cu amari a tia (7),  
 Tuccai stu (8) cori (9), e ci ristasti tu.

Les connaisseurs trouvent dans une grande partie des chants sur les octaves, une certaine originalité grecque : et précisément dans ceux qui existent dans les montagnes, où l'on remarque encore quelques restes des mœurs et de la langue des Grecs. Quelques voyageurs en Egypte ont observé différens chants dont les motifs ressemblent beaucoup aux chansons anciennes que le peuple chante dans le royaume de Sicile et dans celui de Naples.

Il m'est impossible, étant en France, de rassembler dans ce Recueil tous les chants siciliens anciens, parmi lesquels on en trouverait de très-agréables. J'ai déclaré que ce Recueil ne peut être que très-incomplet : mais je

---

(1) Ddu, *quel*. (2) Su, *sono*. (3) Cu la, *colla*. (4) Cchiù, *più*. (\*) Nesci, *sorte, nasce*. (5) cu zo, *con ciò*. (6) Iu, *io*. (7) Cu amari a tia, *con amar te, ou coll' amarti*. (8) Stu, *questo*. (9) Cori, *cuore*. Voyez pour l'explication des mots siciliens, ce que j'ai exposé à la note de la pag. 268 du 1<sup>er</sup> volume de cet ouvrage.

le crois presque étendu pour tout ce que je me propose de démontrer. Je bornerai ce Recueil à tout ce que j'ai pu me procurer ici avec peine, et à tout ce que j'ai entendu chanter moi-même à Messine et à Palerme.

Ce petit Recueil de chants différens se trouve depuis le N° XLI, jusqu'à la fin de la musique nationale italienne. J'ai eu soin de faire parodier une partie des chansonnettes siciliennes; toujours avec l'intention de faire voir que tous ces chants peuvent s'associer aisément aux mots français; pourvu que ces vers soient composés suivant les règles de la versification lyrique.

Comme la plus grande partie de ces chansonnettes sont composées de plusieurs strophes parfaitement semblables, dont j'ai noté seulement les deux premières, je vais les transcrire ici toutes en entier, pour la commodité de ceux qui veulent en chanter toutes les strophes, ou en faire la traduction.

La chansonnette du N° XLI est la suivante : elle a été composée par l'abbé *Meli*.

Nici 'un (1) parrari, 'un ridiri,  
Chiudì la bucca o Nici :  
Ssi (2) denti tuoi bianchissimi  
Mi risiru infelici.

Da ssa (3) tua bucca, cridimi,  
Da ssi tuoi denti vitti (4)  
Esciri una gran nuvola  
Di dardi, et di saittu.

Cupida rubbau (5) a Veniri  
Li perli cchiù (6) lucenti,  
E ntra (7) ssa bucca amabili  
Li situau (8) pri (9) denti.

---

(1) 'Un, avec l'apostrophe avant 'u signifie non. (2) Ssi, *cotesti*. (3) Ssa, *cotesta*. (4) Vitti, *vidi*. (5) Rubbau, *rubbò*. (6) Cchiù, *ipiu*. (7) Ntra, *dentro*. (8) Situau, *situò*. (9) Pri, *per*.



Di supra poi spargennuci (1)  
 Arabicu licuri,  
 Profumida idda (2) esalanu  
 Di lu cchiù gratu oduri.  
 Ah! ca (3) a stu (4) cori misera  
 Un muzzicuni (5) dasti;  
 E li dintati fervidi  
 Impresi ci lassasti (6).  
 Comma (7) farrò in (8) miseru!  
 Pietà d'un infelici.  
 Nici 'un parrari, 'un ridiri,  
 Chiudi esa bucca, o Nici.

Au N° XLII se trouve la petite chanson *Giacchi lu tempu rigidu*, etc.

La chansonnette au N° XLIII a été composée par *D. Ciccio Guèli*, de Palerme :

Si pri geniu ci stimamu  
 Si ci amamu  
 Tutti dui (9):  
 La custanza tra di nui (10)  
 Nidu eternu furmirà.  
 Ma mai dici lu timuri  
 Chi (11) l'amuri  
 Avi li pinni:  
 Stu suspettu chi mai vinni  
 Infelici mi farà.  
 Ntra lu (12) munnu (13) nui sapemu  
 Nui, videmu,  
 Quasi ogni ura (14),  
 Ca pri (15) liggi di natura  
 Cui (16) principia finirà.  
 Ah! chi sa, ntra lu to (17) pettu  
 Si l'affettu.  
 Cangia locu;  
 Si lu tempu a pocu a pocu  
 Sti catini smangirà (18)!

(1) Spargennuci, *spargendovi*. (2) idda, *quella*. (3) Ca, *che*. (4) Stu, *questo*. (5) Muzzicuni, *morsura*. (6) Lassasti, *lasciasti*. (7) Comma, *come*. (8) In, *io*. (9) Tutti dui, *tutti e due* (tous les deux). (10) Nui, *noi*. (11) Chi, *che*. (12) Ntra, *nel*. (13) Munnu, *et munda, mondo*. (14) Quasi ogni ura, *quasi ognora* (presque toujours). (15) Ca pri, *che per*. (16) Cui, *colui che*. (17) To, *tuo*. (18) Smangirà, *roderà, limerà*.

Ju pri mia (1) ti l'assicuru,  
 Ti lu juru (2),  
 Anima mia,  
 Chi stu cori sempri a tia  
 Fidu sempri adurirò.

Ah! chi sa, tu, nun sia mai (3) !  
 Cangirai  
 Pri mala sorti!  
 Prima dunami (4) la morti,  
 Ti lu pregu pri pietà.

On dirait que les vers de cette chansonnette sont irréguliers; le premier, le troisième, et le quatrième de chaque strophe, étant *ottonarii*, et le second et le troisième étant *quadrisillabi* : mais on se trompe. Chaque strophe de cette chansonnette n'est que de quatre vers réguliers; car le second et le troisième ne sont qu'un seul et unique vers *ottonario*, que le poète a voulu, et a pu séparer en deux (§ 347), à cause de la rime qu'il a ménagée avec beaucoup d'art au milieu de ce vers. (Voyez à ce sujet le § 817.)

Voici les paroles de la musique au N° XLIV :

O vui chi un cori avistivu (5)  
 Natu pri sempri amari;  
 O vui chi già pruvastivu (6)  
 Chi cosa è suspirari ;

S' amastivu una perfida  
 Volubili, incostanti;  
 Pietà vi mova un misera  
 Abbandunatu amanti.

Amai, pri mia disgrazia  
 Una chi a tutti l'uri  
 Striuta a lu coddu (7) stavami,  
 Pazza niscia (8) pri annri.

(1) Ju pri mia, *so quanto a me*. (2) Juru, *giuro* (*du, te, ungiuro*). (3) Tu, nun sia mai, *che tu, ah che più non avenga mai!* (4) Dunami, *dammi*. (5) Avistivu, *aveste*. (6) Pruvastivu, *provaste*. (7) Coddu, *sollo* (*le cou*). (8) Niscia pazza, *era pazza* (*était folle*).

Ora di mia si tedia,  
 Si ad idda (1) staju (2) d'avanti.

Pietà vi mova, etc.

Tutta sollicitudini

Si un jornu (3) 'un mi vidia,  
 Curria ad abbracciarimi;  
 Ch' aviti? mi dicia.

Ora cu nnantru (4) nsempula (5):

Mi fa la spasmanti (6).

Pietà vi mova, etc.

La chansonnette suivante, dont la musique se trouve au N° XLV, a été composée par l'abbé *Meli*: elle est une de ses plus belles compositions anacréontiques. Le sujet en est: *Il Labbro di Nice*:

Dimmi, dimmi, Appuzza nica (7)

Unni (8) vai cusi matinu?

Nun c'è cima chi arruçica:

Di la munti a nui vicinu.

Trema ancora, ancora luci

La ruggiada ntra li prati.

Duna a cura (9) nun l' arruci (10)

L' ali d' oru dilicati.

Li scuriddi (11) durmigghiusi (12)

Ntra li virdi suoi battuni

Stannu ancora stritti, e chiusi

Cu li testi a pinnuluni (13).

Ma l' aluzza (14) si affatica,

Ma tu voli, et fai caminu.

Dimmi, dimmi, etc.

---

(1) Ad idda, *ad essa*. (2) Staju, *sto*. (3) Jornu, *giorno*. (4) Nnantru, *un altro*. (5) Nsempula, *insieme*. (6) Spasmanti, *lo spasimante, il delirante*. (7) Apuzza nica, *piccola graziosa ape*. (8) Unni, *dove*. (9) Duna a cura, *guardati* (prends garde). (10) Arruci, *bagni* (arroses). (11) Li scuriddi, *fiorellini*. (12) Durmigghiusi, *che dormono* (sommeillans). (13) Pinnuluni, *pensoloni, pendenti*. (14) L' aluzza, *la piccola ala*.

Cerchi meli? e s' iddu è chissu (1)  
 Chiudi l' ali, e 'un ti straccari;  
 Ca (2) t' insignu un locu fissu  
 Unni (3) ài sempri chi sucari (4).

Lu cunosci lu miu Amuri  
 Nici mia di l' occhi beddi?  
 Ntra ddi (5) labbri c' è un sapuri,  
 Na ducizza chi mai speddi (6).

Ntra lu labbru culuritu  
 Di lu caru amatu beni,  
 C' è lu meli chiù squisitu :  
 Suca (7), socalu, ca veni.

Aux Nos XLVI et XLVII se trouvent deux chans différens sur deux chansons qui commencent par le même vers. En voici les paroles :

Ss' ucchiazzi amabili  
 O Nici mia.  
 Mi fannu smoviri  
 La fantasia.

O sunnu (8) languidi  
 O su (9) avvivati,  
 Lu cori mangianu  
 Cu dui guardati (10).

Cui (11) cci pò réggiri?  
 In non mi fidu.  
 Di ddocu (12) fulmina  
 Dardi Cupidu.

In chi lu déboli  
 Di mia nni viu (13),  
 Pri nun cascaricci (14)  
 Nun ti talu (15).

Au N° XLVIII j'ai placé le chant qui se trouve sur une petite chanson dont le titre est le *Pot à fleurs*.

(1) È s' iddu è chissu, e s' egli è così; se questo è il motivo. (2) Ca, poichè. (3) Unni, ove. (4) Sucari, succhiare. (5) Ddi, quelli. (6) Speddi, finisce. (7) Suca, socalu, succhia, succhialo.— (8) Sunnu, sono. (9) Su, sono. (10) Guardati, sguardi. (11) Cui, chi. (12) Diddocu, da là, da quel luogo. (13) Nai viu, ne vedo. (14) Cascaricci, per non cadervi, per non esserne vittima. (15) Talu, riguardo: nun ti talu, c'est-à-dire, non ti riguardo.

Enfin les paroles sur l'air du N° XLIX, forment une ode anacréontique, composée par l'abbé *Meli* : les beaux yeux de *Phylis* en sont le sujet. On peut voir cette ode entière à la page 38 du tome II, où l'on parle de l'*Ode anacréontique*.

Aux N°s L et LI se trouve le chant agréable de deux autres petites chansons que j'ai entendu chanter souvent dans les villes de Messine et de Palerme.

Parmi les chants nationaux qu'on admire en Italie, il faut compter sans doute les chansons sacrées (*canzonette sacre*) que les personnes dévotes chantent dans les églises, dans l'intérieur des maisons, dans les maisons d'éducation publique, à certaines heures consacrées à l'exercice de la religion. Comme la jeunesse trouve dans le chant un certain épanchement délicieux qui adoucit le cœur et les passions, dans les maisons pieuses et bien réglées, on fait chanter ces sortes de chansons, au lieu des chansons profanes qui peuvent souvent corrompre les mœurs de l'âge tendre. J'en ai entendu chanter à Rome qui sont d'une beauté ravissante.

En regrettant de n'avoir pu les rapporter toutes, ou en grande partie, je vais en citer quatre aux N°s LII, LIII, LIV et LV, les mêmes que j'ai entendu chanter en Sicile, et que je sais par cœur. Les deux *canzonette*, *O bella mia speranza*, etc., *Dio ti salvi o Regina*, etc. se trouvent citées en entier à la note des pages 35 et 36 du second volume de cet ouvrage.

Que l'on remarque ici que dans la *canzonetta Dio ti salvi o Regina*, les vers sont *settenarii*; mais que le dernier de chaque strophe est toujours *quinario*. Voilà, dit-on, une irrégularité dans le rythme : la symétrie en est troublée : ce qui est contraire à la règle troisième, et à la quatrième de la versification lyrique, aux §§ 773, 776.

au chap. II *des Drames pour la Musique*, tome II de cet ouvrage. Je réponds que cette irrégularité existe réellement dans ces vers; et l'on peut s'en appercevoir dans le chant qui, lorsqu'il est arrivé à la cadence de chaque strophe, offre une certaine variété qui fait distinguer le mouvement de cette quatrième phrase des trois précédentes : mais cette même variété n'a, comme on peut le voir, rien de choquant pour l'oreille : elle est même agréable, et par ce changement, elle surprend avec plaisir l'oreille qui se plait à cette même variété, ménagée avec adresse par le musicien. Nous avons plusieurs exemples de ces vers dans la versification italienne ; et ils sont permis au poëte qui sait les composer avec goût et avec connaissance des règles lyriques. Qu'on observe dans cet exemple cité, 1°. que cette même irrégularité est régulièrement observée à chaque dernier vers de chaque strophe ; 2°. que ce vers même, qui est irrégulier quant au nombre des pieds, est parfaitement régulier quant à la nature du rythme. Nous avons dit (§§ 260, 294) que le rythme des vers *quinarii*, et celui des *settenarii* est absolument le même. Voyez le § 823, tome II, où nous avons traité de cette matière.

Voici enfin, une dernière réflexion sur la chansonnette *Turbe angelichs*, etc. N° LIV. On a dû s'appercevoir que dans le chant, le frappé de la musique tombe sur *che* : ce qui est tout-à-fait contraire à la prosodie de ce mot. Le vers *ottonario* exige, comme nous l'avons dit, l'accent sur la première, la troisième, la cinquième syllabe. C'est la musique qui a établi cette loi ; en effet elle fait tomber le frappé de sa *battuta* sur *ché*, qui est la cinquième syllabe de ce vers ; mais cette syllabe est brève, et par conséquent elle se trouve, par la faute du poëte, en contradiction avec la musique. Néanmoins on la prononce comme longue : et en général cette fausse prosodie ne blesse pas très-sensiblement

l'oreille des Italiens, soit par la force de l'habitude, soit parce que l'altération de cette prosodie ne produit ni inconvéniens positifs ni équivoques. Il n'en est pas ainsi en français, comme nous l'avons observé au § 822, tome II ; la moindre altération de l'accent tonique produit dans cette langue, des amphibologies qui gâtent le sens des paroles, et qui très-souvent, réveillent des idées ridicules. L'accent détermine le sens des paroles : et comme une grande partie des mots français sont monosyllabes, ou dissyllabes, il arrive fort souvent que lorsqu'on donne un accent à une syllabe qui ne l'exige pas, cette syllabe ainsi accentuée forme à elle seule, ou associée avec une autre, une parole qui détruit le sens de la phrase. Voilà pourquoi j'ai dit au § ci-dessus cité, que la rigueur des règles de la versification lyrique est plus indispensable pour les Français que pour les Italiens.

Aux derniers N<sup>os</sup> LVI et LVII de ce Recueil se trouvent deux pièces de belle musique devenue nationale, sur laquelle les poètes modernes chantent leurs vers improvisés, *settenarii* et *quinarii*, tantôt *piani*, tantôt *sdrucchioli*.

Par ce petit Recueil de différentes pièces de musique, je crois avoir donné une idée assez étendue du chant national et populaire des Italiens : et j'ai fait voir l'application exacte des règles que j'ai données au rythme naturel de la musique : j'ai démontré en même tems que la langue française est susceptible de cette musique italienne ; pourvu que les poètes lyriques s'engagent à composer les vers suivant les vrais principes de la versification ; et j'ai fait voir qu'ils y peuvent réussir et qu'ils y réussissent en effet.

www.libtool.com.cn

## RECUEIL

DE QUELQUES PIÈCES DE MUSIQUE FRANÇAISE, ANCIENNE  
ET MODERNE, QUI SONT NATIONALES, OU QUI PEUVENT  
ÊTRE CONSIDÉRÉES COMME TELLES.

SANS m'engager à rapporter ici toutes les chansons nationales que M. de la Borde a publiées dans le second volume de son ouvrage ; intitulé *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, ni celles qui sont contenues dans le Recueil en trois volumes in-12, d'un ouvrage sous le titre d'*Anthologie française, ou Chansons choisies*, depuis le troisième siècle jusqu'à l'an 1765. (1) ;

---

(1) Parmi les différens recueils de chansons anciennes, je viens de feuilleter un ouvrage divisé en vingt petits livres remplis de chants, composés par plusieurs auteurs, entre autres par Orland, et par ce Goudimel que l'on croit le maître du fameux Palestrina. Mais ces chants n'ont rien, en général, et suivant mon opinion, qui soit au-dessus du plain-chant ordinaire d'église, tel qu'il dominait il y a deux ou trois siècles. Le premier livre contient *des chansons de Ronsard ; de Desportes et autres, mises en musique par M. de la Grotte ; valet de chambre et organiste ordinaire de Monsieur, frère du Roi, an 1572*. On y lit souvent des chansons licencieuses que les mœurs et la civilisation ne permettraient pas à présent. On y admire un plus grand nombre de chansons bien faites, délicates et vraiment anacréontiques : c'est le genre de poésie pour lequel les français ont obtenu la préférence parmi les chansonniers des autres nations.

Voici une chanson de Marot :

Puisque de vous je n'ai autre visage,  
Je m'en vais rendre hermite en un désert,  
Pour prier Dieu, si un autre vous sert,  
Qu'autant que moi en vrai honneur soit sage.  
Adieu amour, adieu gentil corsage,  
Adieu ce teint, adieu ces rians yeux.  
Je n'ai pas eu de vous grand avantage,  
Un autre aimant aura peut-être mieux.



je bornerai ce petit Recueil à certains airs anciens et modernes, choisis dans les livres cités, et à d'autres que j'ai choisis et que j'ai entendu chanter moi-même dans les théâtres, dans les sociétés, et dans les rues de Paris. Quelque petit que soit le nombre de ces airs (car je ne me propose pas d'en donner une collection complète), il sera toujours assez suffisant pour remplir mon objet, qui est de faire voir par quelques exemples, le goût national de la musique en France, la progression de ce même goût, la beauté du chant français, le jeu et l'esprit de la versification lyrique dans le chant, et la possibilité, et même la facilité d'imiter les charmes de la musique italienne sur des paroles françaises.

Cette dernière vérité est tellement reconnue par tous les étrangers de bonne-foi, qu'il est désormais superflu d'en multiplier ici les preuves de fait. Pour en être convaincu, il ne faut que fréquenter les opéra français, tels que ceux qu'on donne au grand théâtre, au théâtre Feydeau,

Il est très-utile de remarquer ici que la forme de ces vers est parfaitement semblable à celle des *endecasillabi* italiens : ils ont l'accent sur la quatrième et la huitième, ou sur la quatrième et la sixième.

Parmi ces chansons se trouve celle de Ronsard, que j'ai citée à la pag. 50 du second volume, et dont Marmontel, étonné en général des beautés antécroniques qui se trouvent dans les vieilles chansons, ne craint pas d'en faire les plus brillans éloges. Cette chanson de Ronsard commence par les vers suivans :

Mignonne, allons voir si la rose  
Qui ce matin avait déclose, etc.

Cependant, parmi ces couplets français, quelle sera la chanson qui pourrait se comparer aux chansons siciliennes? quelle sera celle qui pourrait égaler la chanson que je viens de citer à la page 308 de ce volume.

Commu grayida donna chi disia  
Frutti chi di ddu tempu non ci su, etc.

et même à celui des *Variétés*, de la *Gaîté*, et du *Vandeville*, où, au milieu d'une multitude de pièces fades, sans goût, sans grâce et sans mélodie, se trouve un nombre considérable d'opéra de la plus grande beauté, que les Italiens même, accoutumés à la belle mélodie, admireront avec étonnement (1). D'après cette dernière observation, on pourrait croire presque superflu à l'objet de mon ouvrage, le petit Recueil des airs nationaux italiens et français. Mais quel que soit le peu d'importance qu'on veuille y attacher, ces Recueils seront utiles et agréables à tous

---

(1) En parlant de la mélodie et des beautés d'imitation, j'ai déclaré dans cet ouvrage, et je le répète encore (s'il m'est permis de dire mon opinion), qu'il n'y a pas d'opéra en Italie, qui puissent égaler, ou au moins surpasser en beauté, les opéra de *Zémire et Azor*, de *la Rosière de Salency*, et d'autres, composés par le fameux Grétry. *Le Laboureur chinois*, qu'on joue souvent au grand Opéra, est un chef-d'œuvre de mélodie qui, quoiqu'il n'offre rien d'original, démontre jusqu'à la dernière évidence que la langue française se prête à tous les charmes de la musique. Les opéra de *Gluck*, de *Sacchini* et de *Piccini* ne le prouvent pas moins. Je viens d'entendre au théâtre Feydeau l'opéra de *l'Auberge de Bagnères*, par M. Catal : cet opéra qui fait avec beaucoup d'adresse la satire des roulades et des manières langoureuses de la petite musique de quelques compositeurs italiens, est plein de mélodie et de beautés musicales. Je passe sous silence quelques beaux opéra de Monsigny et d'autres auteurs vivans. Mais ce qui est digne d'être remarqué, c'est que le beau chant qu'on admire en France, n'est en général que l'effet du génie français, dépourvu des moyens que les conservatoires bien organisés auraient pu fournir à leur développement; et contrariés par l'irrégularité de la versification lyrique qu'on a voulu négliger en France, et qui, suivant l'opinion des Italiens même, a été la cause des progrès rapides de la musique en Italie (§§ 809, 812, tome II.). De là je conclus que, lorsque plusieurs conservatoires, les meilleures écoles et les meilleures méthodes seront établis en France, le génie et le goût naturel de ce chant simple, expressif et sentimental qui y règne, feront bientôt vérifier le présage de M. Villotot, que j'ai cité au § 1084, tome II de cet ouvrage.

Il est inutile d'ajouter ici à ces justes éloges de la musique française, ceux qui, dans les opéra, dérivent de la propriété dramatique, des convenances théâtrales, et de l'exactitude du livret : il est reconnu généralement qu'ici ce sont les théâtres français l'emportent sur tous les théâtres de l'Europe.

les étrangers amateurs du bel art, qui desireront avoir quelque connaissance de la musique nationale et populaire des Italiens et des Français, dont j'ai mis en comparaison le langage, la poésie, et le goût pour la musique.

Ce qui ne doit pas échapper aux réflexions de ceux qui veulent mesurer avec précision l'étendue du goût national pour la musique, c'est que la plus grande partie des chants que je vais citer, et de beaucoup d'autres que je ne cite pas, ont été composés, non par des musiciens renommés, mais par de simples amateurs; et, parmi ces amateurs, se trouve un grand nombre de dames portées à cet art enchanteur, par un sentiment exquis, préférablement aux dames de toute autre nation.

Quelles que soient cependant la beauté et la grâce, le naturel, la naïveté et la simplicité des chants français que je vais exposer, je prévois que ces qualités ne seront pas bien goûtées par quelques étrangers qui ne sont pas assez familiarisés avec la bonne prononciation des vers de cette langue : prononciation qui, quant à certains sons et à la délicatesse de l'e muet, des liaisons, etc., offre des obstacles que les étrangers, en général, ne peuvent surmonter qu'avec peine, et après une longue habitude. J'ai observé souvent que ce même chant perd une grande partie de sa beauté dans la bouche de ceux qui ne sont pas Français : ce qui, à beaucoup près, n'est pas ainsi dans la langue italienne, où, entre autres raisons, on écrit la langue telle qu'on la prononce, et où on la prononce telle qu'elle est écrite. Il est essentiel d'avertir mes lecteurs de cet inconvénient qui est positif, et qui peut les exposer à se méprendre dans le jugement comparatif entre le chant italien et le chant français.

*Exemples*

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

*Exemples de chant national français, sur des chansons, depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'an 1780.*

Les premiers numéros depuis I jusqu'à XXI, comprennent un petit nombre de pièces choisies parmi celles qu'on a chantées depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'an 1780 environ.

La chanson N<sup>o</sup> I est de Thibaut, comte de Champagne, roi de Navarre.

La chanson N<sup>o</sup> II est de Clément Marot.

Celle du N<sup>o</sup> III a été composée par Desportes. Comme elle est de quatre couplets sur le même chant, je vais la transcrire en entier.

Que vous m'allez tourmentant  
De m'estimer infidèle !  
Non, vous n'êtes point plus belle,  
Que je suis ferme et constant.

Pour bien voir quelle est ma foi,  
Regardez-moi dans votre ame ;  
C'est comme je fais, Madame ;  
Dans la mienne je vous vois.

Si vous pensez me changer,  
Ce miroir me le rapporte :  
Voyez donc de même sorte  
En vous, si je suis léger.

Pour vous sans plus je fus né ;  
Mon cœur n'en peut aimer d'autre :  
Las ! si je ne suis plus vôtre,  
A qui m'avez-vous donné ?

Ces vers sont constamment de *sept syllabes*, appelés en italien *ottonarii*. Chaque strophe est régulièrement de quatre vers. On y voit donc, en général, de la symétrie

Leur unique défaut consiste en ce que l'accent tonique ne tombe pas constamment sur la troisième syllabe de chaque vers.

La chanson N° IV est de l'abbé Cassagne :

Que chantez-vous, petits oiseaux ?  
 Je vous regarde, et vous écoute.  
 C'est Dieu qui vous a faits si beaux :  
 Vous le chantez sans doute.

Son nom vous anime en ces bois :  
 Vous n'en célébrez jamais d'autre :  
 Faut-il que mon ingrate voix  
 N'imité pas la vôtre ?

Vos airs si tendres et si doux  
 Lui rendent tous les jours hommage :  
 Je le bésis bien moins que vous,  
 Et lui dois davantage.

Cette chanson offre aussi de la régularité ; mais, quant aux accens, ils ne sont pas distribués tous avec ordre : les vers sont de huit syllabes, appelés en italien *novenarii* : excepté le dernier de chaque couplet qui est régulièrement de six.

Il est essentiel pour ceux qui composent des vers lyriques, de se rappeler à tout moment ce que nous avons dit des vers de huit syllabes, ou *novenarii*, depuis la page 348 jusqu'à la page 362, tome I. Ce sont les vers dont on fait un grand usage en français ; et qui peuvent être modifiés de quatre et même de cinq manières différentes, par rapport à la combinaison des accens (§§ 368, 369, 370, 371, 372). Le rythme en est toujours et nécessairement iambe, ou mêlé de iambes et anapestes (1).

---

(1) Pourquoi le vers de huit syllabes que les Italiens appellent *novenario*, doit-il être de rythme iambe, ou mêlé de iambes et d'anapestes ? Développons cette question par une nouvelle analyse d'après les principes établis dans le premier volume de mon ouvrage. Ce vers, lorsqu'il est féminin,

L'art du poète lyrique consiste à donner à chaque vers d'une chanson la même forme et la même distribution d'accens qu'il a données au premier vers : autrement la mu-

contient neuf syllabes bien comptées : on peut donc le considérer en français de la même manière qu'on le considère en italien.

Le rythme de ce vers ne peut être ni dactyle, ni tout anapeste, ni trochée : donc il doit être iambe, et quelquefois iambe mêlé d'anapestes.

Supposons que ce vers soit composé de trois pieds dactyles ; il serait alors un vers *sdrucchiolo* de neuf syllabes, parce que chaque pied des trois dactyles est nécessairement composé de trois syllabes. Mais le *sdrucchiolo* de neuf syllabes est un *ottonario sdrucchiolo* (§ 342), qui est essentiellement différent du *novenario*.

Supposons qu'il soit composé de trois pieds anapestes, dont chacun est aussi composé de trois syllabes qui ont l'accent tonique sur la dernière : ce vers serait alors un vers masculin de neuf syllabes. Or le vers masculin, ou *tronco* de neuf syllabes, est un vers *decasyllabo* et non pas *novenario* (§ 385), comme dans les vers

Non la voce che legge gli dà.

Tant qu'on aime, on n'est pas malheureux.

Supposons enfin qu'il soit composé de quatre, ou de cinq pieds trochées il serait nécessairement un vers de huit, ou de dix syllabes, et non pas un vers de neuf, suivant notre hypothèse.

Qu'on ne dise pas qu'il pourrait être composé de pieds iambes et de pieds trochées. Ce mélange serait monstrueux et inadmissible. (Voy. pag. 253, tome Ier, à la note.)

Ce vers ne pouvant être ni dactyle, ni anapeste, ni trochée, doit avoir de toute nécessité un rythme iambique. Ces raisons offrent une évidence vraiment mathématique. Voilà la nature de ce vers tout-à-fait développée, et la raison pourquoi il est de cette nature, et non pas d'une autre.

Cependant il peut être mêlé de pieds iambes et anapestes. Ce mélange n'est pas, en général, monstrueux ; car ces deux sortes de pieds sont presque de la même nature ; car ils représentent la *battuta* musicale qui se termine par le *frappé*. Tâchons de découvrir la raison par laquelle ces deux sortes de pieds se combinent ensemble dans le vers *novenario*.

Nous avons dit au § 415, que le vers *novenario* n'est souvent que le *decasyllabo* composé de trois anapestes, et auquel on retranche la première syllabe. Par le retranchement de cette première syllabe, le premier pied qui était un anapeste devient iambe : et voilà comment il arrive souvent que le vers *novenario* est un composé de trois pieds, dont le premier est un iambe et les deux autres sont anapestes.

sique que le compositeur aura donnée au premier ; serait en parfaite contradiction avec les vers suivans. De là dérivent les contre-sens ou les contre-tems, et une musique

Souvent dans ce vers à rythme anapeste, le iambique qui peut être considéré comme un pied de *supplément*, se trouve au milieu du vers comme dans

Vérrā-t-ōn-toujōurs - tēs caprices.<sup>9</sup>

Souvent il se trouve à la fin, comme dans

Dēs l'ēnfān - cē est pētrī - dē fārd.

Voilā comme on peut envisager, en général, la nature de ce vers.

Analysons-le maintenant avec plus de détail, et sur des principes vrais et naturels. Le vers *novenario* est un des grands vers dont le nombre des syllabes est impair. De même donc que nous avons dit que le vers *endecasillabo* est composé de deux petits vers *settenario* et *quinario* (§ 430), le vers *novenario* peut être aussi considéré comme un composé de deux petits vers qui sont les élémens qui lui donnent une forme.

Supposons 1° qu'il soit composé de deux *quinarii* dont la syllabe finale du premier fasse élision avec la première syllabe du dernier, ou dont le premier soit masculin, ou *tronco* : alors, si ces deux *quinarii* sont parfaitement iambiques, ils donneront un *novenario* parfait, composé de quatre pieds iambes, comme dans les vers suivans :

Amī - jē vōis - beñceūp - dē biēn.

A - t - ōn - vū l'ai - gle aū vōl - rāpi - de.

Si les deux *quinarii* ne sont point parfaitement rythmiques, ils auront toujours l'accent commun sur la quatrième syllabe ; et alors le vers *novenario* qui en résulte, aura l'accent uniquement sur la quatrième et la huitième, comme dans le vers suivant :

Rap<sup>4</sup>prochons nous - de la nature<sup>4</sup>

Qui seule peut - nous enrichir.<sup>4</sup>

Supposons 2° qu'il soit composé de deux petits vers de nombre impair, dont le premier soit de cinq syllabes, et le second de quatre. Il résulte de cette composition, que le tout sera formé de quatre pieds iambes ; en effet, le premier donnera naturellement deux pieds iambes (§ 260) ; et le second, qui est naturellement d'un rythme trochée (§ 257), se convertit aussi par

rompue, mal phrasée, et toujours gênée dans sa marche. Le musicien qui n'est pas inspiré par la symétrie du rythme, n'a pour la belle mélodie qu'une imagination

sa position en iambe ; parce que dans la combinaison il reçoit une syllabe de plus, qui est justement la syllabe superflue du vers *quinario* qui le précède ; et cette syllabe de plus fait changer la nature du rythme : en effet, que je dise, par exemple, *Vāghē rōse* ; ce vers de quatre est trochée ; mais si je disais *Lē vāghē rōse* (en ajoutant *le*), ce petit vers deviendrait iambe, comme on le voit.

Que si, au contraire, le premier petit vers est de quatre syllabes et le second de cinq, alors le *novenario* qui en résulte, sera composé de trois pieds, dont les deux premiers seront anapestes, et le dernier iambe. Voici la raison synthétique de ce résultat : prenons, par exemple, un petit vers trochée de quatre syllabes, *Dēs l'ēnfānce* ; ajoutons lui un *quinario tronco*, *Pētrī dē fārd*. Le premier a son accent commun et essentiel sur la troisième, le second a l'accent sur la seconde et sur la quatrième. Or c'est de ces trois accents que résultent les deux anapestes et le iambe,

Dēs l'ēnfān - ce ēst pētrī - dē fārd.

Remarquez le changement qui s'y opère. 1°. Le premier petit vers qui était trochée, devient anapeste ; car, dans la composition, il cède au pied suivant sa dernière syllabe ; et il reste de trois syllabes avec l'accent sur la dernière, ce qui constitue l'anapeste *Dēs l'ēnfān* ; 2°. le second petit vers qui est composé de deux iambes, en recevant une syllabe du précédent, devient un anapeste et un iambe ; car, si vous ajoutez une syllabe à la tête d'un pied iambe, ce iambe se convertit en anapeste : *pētrī*, ... *ce ēst pētrī*.

Supposons enfin, que le *novenario* soit composé (par une dernière combinaison possible) de deux petits vers, dont le premier soit de trois et l'autre de six ; ou dont le premier de six et l'autre de trois : il en résultera toujours, dans l'un et l'autre cas, deux *novenarii* de trois pieds, parmi lesquels le premier sera un iambe, et les deux autres pieds seront deux anapestes. La raison de ce résultat est claire. Dans le premier cas, le petit vers de trois anapestes a naturellement l'accent sur la seconde syllabe ; il donne donc le premier pied iambe ; et sa dernière syllabe s'enjambe sur le vers de six : et, comme ce vers de six est naturellement composé d'un iambe et d'un anapeste (§§ 275, 277), il se convertit en deux anapestes, par la syllabe de plus que le premier petit vers lui prête : comme

Lē fā - ste ēt l'ēclāt - dēs grāndeurs.

Dans le second cas, le vers de six donne naturellement un iambe et un



stérile ; tant il est vrai que les beaux vers inspirent le beau chant.

La plus grande partie des vers de J.-B. Rousseau , de G. Bernard , de Florian , etc. , qui sont de huit syllabes , ont le défaut dont je viens de parler. Ils ne sont pas bons pour la lyre. — Mais , dira-t-on , puisque ces grands auteurs n'ont pu donner à ces vers cette distribution symétrique des accens , il est évident qu'il est impossible de pouvoir faire mieux , et que la langue s'y refuse. Je répons , 1°. que ces grands auteurs ne les ont pas faits symétriques , parce qu'ils ne les ont pas composés pour le chant ; 2°. que ceux qui les ont composés pour le chant , ignoraient les règles de la versification lyrique ; 3°. que rien n'était plus facile pour ces grands talens , que de faire des vers parfaitement lyriques , s'ils avaient voulu s'asservir , par quelque intérêt , à cette espèce de versification ; et

anapæste : et il fait enjamber sa dernière syllabe sur le petit vers de trois : ce même petit vers , étant un iambe , se convertit en anapæste , par cette syllabe qu'on lui ajoute , comme

Jétons-cés richē-ssēs përfi-des.

Voilà une analyse et une synthèse complètes des vers *nocturni* , ou de huit syllabes , dont les Français font un grand usage , par la raison peut-être des différentes formes faciles et commodes dont il est susceptible.

Ces différentes formes et combinaisons , toujours belles et harmonieuses , dérivent , comme on le voit , des actions diverses des différens élémens constitutifs qui semblent cachés à notre oreille , qui agissent d'eux-mêmes par une affinité rythmique , et qui nous font sentir le résultat de leur action dans l'harmonie qu'ils produisent. C'est ainsi que de l'action des différens acides et alcalis , déterminée par leur affinité et leur proportion , résultent en chimie les différens composés , et les différens sels qu'on admire dans la nature : et c'est ainsi que des quatre élémens , l'oxigène , l'hydrogène , le carbone et l'azote combinés en différentes proportions , résultent les différentes substances animales. L'œil du vulgaire s'arrête à contempler ces effets ; pendant que celui des savans chimistes pénètre dans l'intérieur de ces substances , pour arracher à la nature les secrets de son art.

4°. que s'il est difficile, même à présent, d'en composer, ce n'est pas la faute de la langue qui, tout au contraire, se prête, plus que l'italienne, à la symétrie de cette espèce particulière de vers (§§ 359, 367 et suiv.); mais la faute vient du peu d'habitude à cette régularité, du peu d'encouragement, et quelquefois, mais rarement, du peu de sensibilité de l'oreille.

En voici un exemple frappant : j'ai prié M. Dériaux qui connaît la versification lyrique, et qui a eu la bonté de m'aider dans la compilation de ces recueils, de composer six couplets en vers de huit syllabes (en italien vers *novenarii*); mais en s'engageant à faire ensorte, 1°. que les deux premiers couplets soient libres, et sans aucun égard pour les accents ;

2°. Que le troisième couplet ait constamment l'accent sur la troisième et la cinquième, comme dans les vers cités au § 268 :

Verra-t-on toujours ses caprices

D'un regard lancé sur Cythère.

3°. Que le quatrième couplet ait constamment l'accent sur la quatrième, comme dans les vers cités au § 370 :

Rapprochons-nous de la nature

Qui seule peut nous enrichir.

4°. Que le cinquième couplet ait constamment l'accent sur la seconde et la cinquième syllabe, comme dans les vers cités au § 371 :

L'unique aliment de nos maux.

Cet or, ces rubis, ces métaux.

5°. Enfin, que le sixième couplet garde constamment

l'accent sur la troisième et la sixième, comme dans  
les vers cités au § 369 :

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Dès l'enfance est pétri de fard.

Prendre femme est étrange chose.

M. Dériaux m'a donné les couplets suivans :

## ROMANCE.

### PAMÉLA.

- 1 D'un maître amoureux de ses charmes  
Paméla fuyait le château ;  
En silence et versant des larmes,  
Elle regagnait son hameau.  
Ayant à la main sa houlette,  
Et des bluets à son chapeau,  
Elle chante, et l'écho répète  
Ces accens, sur un air nouveau.
- 2 Ah ! combien mon cœur vous préfère  
Au plus magnifique séjour,  
Humble vallon, toit solitaire  
Où mes yeux ont reçu le jour ;  
Où me réveillant dès l'aurore,  
Au gazouillement des oiseaux,  
Le doux émail des prés de Flore  
M'offrait de si charmans tableaux !
- 3 Je verrai ces plaines heureuses,  
Ces coteaux, ces vastes forêts  
Dont les voûtes majestueuses  
Du soleil repoussent les traits,  
Ces palmiers vainqueurs des orages  
Dont ils ont bravé la fureur ;  
Et qui virent sous leurs ombrages  
Tant d'amans goûter le bonheur.

- 4 Je suivrai même avec délices,  
 En faisant pâlir mes troupeaux,  
 Ces redoutables précipices  
 Retentissans du bruit des eaux :  
 Et les rochers dont la présence  
 Causait mon trouble et mon effroi,  
 En protégeant mon innocence,  
 Seront un lieu sacré pour moi.
- 5 A l'or préférant ma houlette,  
 Des cours je fuirai la splendeur :  
 Vertu, que ta flamme discrète  
 Ne cesse de luire en mon cœur :  
 Sans bruit, sans éclat, sans parure,  
 Ramène en ce lieu l'âge d'or.  
 Un simple tapis de verdure  
 Sera désormais mon trésor.
- 6 C'est ainsi qu'à travers les plaines  
 Pâméla s'en allait chantant :  
 Mais l'amour en plaignant ses peines,  
 Lui prépare un palais brillant,  
 Où toujours à l'honneur fidèle,  
 De Milford elle suit les pas.  
 Si le sort s'est changé pour elle,  
 Sa vertu ne se change pas.

Mes lecteurs observeront facilement que les vers des troisième, quatrième, cinquième et sixième couplets sont composés exactement sur les règles que j'ai proposées. Or si un seul poète que le hasard m'a fait connaître, a pu les faire avec facilité; personne ne dira, je pense,

que cent autres poètes ne pourront en faire autant, et encore mieux.

Au N° V se trouve une chanson de Bussi Rabutin.

Au N° VI on trouve la chanson : *Ah! vous dirai-je, maman*, etc. Les vers en sont de sept syllabes (en italien *ottonarii*). ils exigent de toute nécessité l'accent sur la troisième. On verra dans cette chanson, que lorsque l'accent n'est pas sur la troisième, le musicien est obligé de violer la prosodie, sans pouvoir faire autrement, comme dans le premier vers,

Ah! vous-dirai-jè, mà-màn.

Au N° VII se trouve la chanson de M. le P. H. . .

Quoi! vous partez, sans que rien vous arrête,  
Pour aller plaie en de nouveaux climats!  
Pourquoi voler de conquête en conquête?  
Nos cœurs soumis ne suffisaient-ils pas?

Peuples heureux, qui verrez tant de charmes,  
Vous ignorez le sort qui vous attend!  
Le Dieu qui cause aujourd'hui nos alarmes,  
Vous vendra cher le plaisir d'un instant.

Au N° VIII se trouve la chanson de Henri IV. On prétend que l'air a été composé par lui-même.

Charmante Gabrielle,  
Perçus de mille dards,  
Quand la gloire m'appelle  
A la suite de Mars,

Cruelle déparie!  
Malheureux jour!  
Que ne suis-je sans vie,  
Ou sans amour!

Partagez ma couronne  
Le prix de ma valeur:  
Je la tiens de Bellone,  
Tenez-la de mon cœur.

Cruelle déparie, etc.

Depuis la chanson N<sup>o</sup> X jusqu'au N<sup>o</sup> XIV, se trouvent des chansons de table et des canons à plusieurs voix (1).

(1) Le goût des couplets de table et de société, qu'on chante sur différens airs, semble avoir dominé en France dans tous les tems. Je crois faire plaisir aux étrangers en transcrivant ici quelques chansons modernes en ce genre. Telles sont les suivantes :

Quand je bois, le chagrin s'enfuit ;  
 Quand je bois, pour moi tout abonde ;  
 Quand je bois, j'ai bien plus d'esprit ;  
 Quand je bois, je suis roi du monde.  
 Je boirai donc jusqu'au trespas ;  
 Je veux qu'on dise en maon histoire :  
 Il aimait mieux ne vivre pas,  
 Que de vivre un instant sans boise.

Quand j'ai bu, mon teint refléurit ;  
 Quand j'ai bu, mon front se colore ;  
 Quand j'ai bu, Vénus me sourit ;  
 Quand j'ai bu, je suis jeune encore :  
 Je ris, je danse, je fais mieux,  
 Bacchus me rend toute ma gloire.  
 Amis, je ne me croirai vieux  
 Que quand je ne pourrai plus boire.

Je suis un Narcisse nouveau,  
 Qui m'aime et qui m'admire ;  
 Mais c'est dans le vin, non dans l'eau  
 Que toujours je me mire ;  
 Et quand je vois le coloris  
 Dont il peint mon visage,  
 De l'amour de moi-même épris,  
 J'avale mon image.

Malheureux qui du lendemain  
 Avec trop de soin s'embarasse !  
 Le lendemain est incertain,  
 Nous n'avons que l'instant qui passe.  
 Aimons lorsque l'amour nous rit,  
 Buons quand Bacchus se présente :  
 Le vin que l'on garde s'aigrit,  
 Et l'amour languit dans l'attente.  
 Laissons les hommes s'amuser

La chanson au N° XV, citée par M. de Laborde, est charmante. En voici les paroles :

De mon berger volage  
J'entends le flageolet :  
De ce nouvel hommage  
Je ne suis point l'objet.  
Je l'entends qui fredonne  
Pour une autre que moi.  
Hélas ! que j'étais bonne  
De lui donner ma foi.

Autrefois l'infidèle  
Faisait dire à l'écho,  
Que j'étais la plus belle  
Qui fût dans le hameau ;  
Que j'étais sa bergère,  
Qu'il était mon berger ;  
Que je serais légère,  
Sans qu'il devint léger.

Le printems qui vit naître  
De si belles ardeurs,  
Les a vu disparaître  
Aussitôt que les fleurs :  
Mais s'il ramène à Flore  
Les inconstans Zéphyr,  
Ne pourrait-il encore  
Ranimer ses desirs ?

Dans ma douleur extrême  
Je voudrais me venger,  
Que ne puis-je de même  
Prendre un autre berger !

---

De vains projets et de chimères ;  
Du tems songeons à mieux user :  
Les faveurs en sont passagères :  
Jouissons, et qu'à nos plaisirs  
Les dieux même portent envie ;  
Les noirs soucis, les repentirs  
Sont le poison de notre vie.

Mais non : pour l'Amour même  
Je ne voudrais changer.

Hélas ! lorsque l'on aime,  
Peut-on se dégager ?

Les deux airs marqués aux N<sup>os</sup> XVI et XVII, sont rapportés par le même M. De la Borde.

Au N<sup>o</sup> XVIII se trouve l'air du Ballet de Mirza. Le chant en est délicieux.

On chante partout l'air suivant, N<sup>o</sup> XIX. Les paroles sont du C. de Bernis.

Le connais-tu, ma chère Éléonore,  
Ce tendre enfant qui te suit en tout lieu ?  
Ce faible enfant qui le serait encore,  
Si tes regards n'en avaient fait un dieu.

C'est par ta voix qu'il étend son empire ;  
Je ne le sens qu'en voyant tes appas :  
Il est dans l'air que ta bouche respire,  
Et sur les fleurs qui naissent sous tes pas.

Qui te connaît, connaîtra la tendresse,  
Qui voit tes yeux, en boira le poison :  
Tu donnerais des sens à la sagesse,  
Et des desirs à la froide raison.

L'air N<sup>o</sup> XX est charmant : la musique est d'Exaudet : les paroles des petits vers sont bien faites : M. de Vadé en est l'auteur. Qu'on aille dire à présent qu'il est difficile de faire de pareils vers, qu'on en fait quelques-uns par hasard, et qu'à la longue on se lasse d'en faire plusieurs. Nous avons cité au § 837 la chanson de Favart, composée d'une manière très-servile sur cet air d'Exaudet : cette chanson est un chef-d'œuvre, de l'aveu de tous les savans. Si on veut m'opposer que Favart a composé cette chanson par hasard, je répondrai qu'on en a composé plusieurs dans le style badin : je les ai entendu chanter à Versailles. Favart même en a composé une autre,



dont voici les paroles :

[www.libtool.com](http://www.libtool.com) Sans haine,  
 Sans rigueur,  
 La critique  
 Sait relever les défauts :  
 Le sel de ses bons mots  
 Réveille sans qu'il pique.  
 L'enjouement,  
 L'agrément  
 Est un style :  
 Corrigez en amusant,  
 Et soyez moins plaisant qu'utile.  
 Que le trait de l'épigramme  
 Frappe l'esprit, jamais l'ame.  
 Épargnez,  
 Éloignez  
 La satire.  
 Zoïle, vain et moqueur,  
 En dégradant son cœur,  
 Fait rire.  
 Un censeur  
 Sans noirceur  
 Encourage :  
 S'intéresse à nos progrès,  
 Ne critique jamais  
 Que pour notre avantage ;  
 Son secours  
 Est toujours  
 Nécessaire :  
 Et l'éclat de son flambeau,  
 Loin d'offusquer le beau,  
 L'éclaire.

Le chant du N° XXI est pris de l'opéra comique  
 du *Droit du Seigneur*. En voici les couplets en langage  
 villageois :

Vous enflamez, et pour long-tems,  
 Tous les cœurs du village :  
 Mais à la cour, ainsi qu'aux champs,  
 On vous rendrait hommage.

Vos traits, vos yeux  
 Savont tout engager :  
 Mamselle, Mamselle !  
 On plait aux Rois , comme au berger ,  
 Quand on est jeune et belle.

Votre douceur est un trésor  
 Dont le sesque est avaré :  
 Votre innocence vaut de l'or,  
 Tant l'innocence est rare.

Vos traits, etc.

Après de vous toutes nos fleurs  
 Sont des fleurs en peinture :  
 Mais on devrait avoir deux cœurs ,  
 Lorsqu'on a vot' figure.

Vos traits, etc.

Arrêtons-nous un moment ici. Tâchons de parodier en langue italienne ces vers sur lesquels on chante l'air de ce N° XXI. Nous verrons que cela n'est pas trop facile. J'ai tâché d'en faire la traduction : j'ai vu qu'il fallait employer beaucoup de mots *tronchi*, afin qu'ils puissent se prêter au chant donné : et ne pouvant rendre le sens des mots français, je me suis décidé à faire des couplets libres de la manière qui suit :

No, che di te non fu, non v'è  
 Ninfa più vaga e rara.  
 Ah chi sarà che più di me  
 Amar ti possa, o cara!

Beltà, virtù mi fanno palpitar.  
 Furbetta! Furbetta!  
 Ahimè, ahimè! col farti amar,  
 Fai del mio cor vendetta.

Perchè, cradel, ài duro il cor  
 Se sei graziosa e bella?  
 Perchè perchè vo' amarti ancor  
 Ninfa al mio amor rubella!

Beltà, virtù, etc.

Dal tuo rigor scioglier se vo'  
 La dura mia catena ;  
 Mi tremà il cor ch' odiar non può  
 D' amor la dolce pena.

Beltà, virtù, etc.

Il est certain qu'on peut chanter parfaitement ces vers sur l'air cité. Mais ces vers ne sont pas bons : la diction en est gênée, etc. Dirai-je pour cela que la langue italienne est pauvre, parce qu'elle n'a pu me fournir des mots propres à rendre le sens des vers français, ou à se prêter à la musique française ? non, je ne le dirai pas ; parce que je sais apprécier les ressources du génie, et celles des langues. D'autres poètes italiens pourront parodier ces vers français encore mieux, et même parfaitement. Pourquoi donc les Français ne raisonnent-ils pas de même lorsqu'il s'agit d'apprécier leur langue et leurs poètes ? Pourquoi ne considèrent-ils pas que dans ces sortes de parodies, la langue française a un avantage sur l'italienne, à cause des mots *tronchi* dont elle abonde ? Imaginons en effet, qu'on veuille parodier en français les vers *piani*, ou *sdrucchioli*, sur lesquels le compositeur a déjà appliqué une musique ; il leur sera facile d'y substituer des vers *tronchi* qui, comme nous l'avons démontré, se prêtent bien à la musique que je me permets d'appeler *piana*, ou *sdrucchiola* : on n'a qu'à supprimer dans le chant, les dernières notes qui ne sont pas nécessaires. Il n'en est pas ainsi des parodies italiennes sur les vers français masculins ; parce qu'on est obligé d'y employer absolument des mots *tronchi* dont la langue italienne n'abonde pas. On ne peut y substituer les mots *piani* ou *sdrucchioli*, parce que la musique française sur des mots masculins, ne convient aucunement à ces sortes de mots féminins ; comme on peut le voir dans la plus  
 grande

grande partie de la musique française. ( Voy. § 1141 et sa note. ) [www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

*Exemple de chant national français, depuis l'an 1780:*

Au N° XXII se trouve la romance dont la musique a été composée par M. Plantade. On chante partout cet air ravissant. S'il m'est permis d'énoncer ici mon opinion; je dis qu'il n'y a pas en Italie un chant national qui puisse égaler la beauté de celui de cette romance.

Le poète qui a composé ces couplets, qui ont pu inspirer un chant si beau, est digne de continuer la carrière de la versification lyrique, et d'en suivre les règles pour l'avantage de ce bel art. En voici les vers :

Bocage que l'aurore  
Embellit de ses pleurs;  
Gazon naissant que Flore  
Pare de mille fleurs;

Oiseaux, tendres Zéphyr  
Qui charmez mes loisirs;  
Voudrez-vous bien me dire  
D'où naissent mes soupirs?

Toi qui d'une onde pure  
Baignes des bords charmans,  
Ruisseau, ton doux murmure  
Ne calme plus mes sens.

Hélas ! j'aime sans doute:  
Oui j'aime, je le sens,  
C'est l'amour qui me coûte  
Les pleurs que je répands.

Asile solitaire,  
Je viendrai, chaque jour,  
Te chanter ma Bergère,  
Mes desirs, mon amour :

Mais si d'une voix tendre  
Je ne te dis son nom,  
C'est de peur de l'apprendre  
Aux Bergers du vallon.

Ces vers sont charmans ; le choix des mots est vraiment lyrique. La mesure des vers et les couplets sont réguliers. Il y manque quelquefois l'accent sur la quatrième syllabe, suivant les règles du vers *settenario* ; mais le musicien a su réparer ce désordre généralement et avec adresse.

L'air suivant, N° XXIII, est aussi très-bien fait. La romance est de Gentil Bernard.

O Fontenay qu'embellissent les roses,  
Avec transport toujours je te revois :  
Ici l'Amour, de fleurs fraîches écloses  
Me couronna pour la première fois.

Dans ma Claudine, attrait, douceur, simplesse,  
Tout m'enivrait, j'étais fier de mon choix :  
Avec quel feu je peignais ma tendresse !  
Qu'on aime bien pour la première fois !

Depuis dix ans, ignorant sa retraite,  
De vingt beautés j'ai cru suivre les lois :  
Toujours on cherche, on desire, on regrette  
Ce qu'on aime pour la première fois.

Ces beaux vers et les suivans aux Nos XXIV, XXV, XXVI, XXVII, sont de dix syllabes, parfaitement semblables aux *endecasillabi* des Italiens, qui les appellent d'onze syllabes, parce qu'ils y comptent la dernière des vers féminins (§ 438). Ce grand vers est composé de deux petits vers, le *quinario* et le *settenario* (§ 430). Le rythme en est essentiellement iambe (§ 425.). Nous avons dit (§ 421) que, conséquemment à sa forme, il peut avoir l'accent sur la quatrième et la huitième, ou sur la sixième seulement (outre l'accent *commun*) (1).

(1) Pourquoi ces vers n'ont-ils que rarement en français, l'accent sur la sixième, tel qu'il se trouve dans ces vers de Thibault :

Chacun pleure sa terre et son pays,  
Mais il n'est nul congé, quoiqu'on en dis.

Il a quelquefois en italien, et très-souvent en français l'accent sur la quatrième et la septième syllabe (§ 440). Mais cette septième syllabe, en coupant la symétrie du rythme iambe, change ce vers en trois anapestes (1). Ce

C'est que dans la composition de ce vers, les poëtes français sont accoutumés de placer presque toujours le petit vers *quinario* devant le *settenario*, ce qui produit une grande monotonie. Ce *quinario* doit donner toujours l'accent sur la quatrième : au lieu que si l'on plaçait en premier le *settenario*, il donnerait l'accent sur la sixième.

(1) Ce vers parcourt l'étendue d'onze syllabes en trois mesures, en trois tems, en trois pieds distincts et bien marqués. Les Italiens ont appelé *sautillant* ce vers qui a l'accent sur la quatrième et la septième : ils y remarquent beaucoup de vivacité, et peu de dignité. Cela est vrai ; mais ils n'ont pas encore cherché la raison de ces caractères. Ils ne s'y sont pas aperçus que ce vers est sautillant, parce qu'il marche grand pas, tels que les anapestes. Ils ne se sont pas aperçus que le peu de gravité de ce vers dérive de ce qu'il parcourt sa carrière en trois pas, pendant que les autres vers *endecasillabi* à rythme iambe parcourent cette même carrière en cinq pas.

On voudrait me contester que ce vers avec l'accent sur la septième, n'est pas anapeste. Mais comment pourrait-on résister à l'évidence d'un fait qui crie aux yeux et à l'oreille ? Les voici :

Pa-lâis dès cieûx-ouvrez vous - à mǎ voix :

Qui-n'ën œrait - ën effët-ïdôlä-tre ?

Fem-më sënsi-ble, ëntënds tû-lé rǎmā-ge, etc.

Je ne trouve pas étonnant qu'un vers iambique puisse se changer en anapeste. Le *settenario*, qui est un iambe, peut offrir ce même phénomène, comme dans l'exemple suivant :

Que ne suis-je la rose,

Ou le tendre jasmin

Qui s'incline, repose,

Et se meurt sur ton sein !

Que ne suis-je la robe

Aux replis délicats,

Qui t'entoure et dérobe

A nos yeux tant d'appas

Mais, dira-t-on, à quoi sert cette première syllabe qu'on laisse à vide dans les trois *endecasillabi* cités ? Je réponds que je pourrais en ignorer la réponse ; mais cette ignorance même ne peut pas détruire le fait : *iniquum est quod accidit non agnoscere, si cur id accidat reperire nequeamus*.

Cependant, ne pourrait-on répondre que cette première syllabe devient superflue, et que ce superflu est admis dans la versification ? Nous voyons

changement lui donne alors une forme d'une nature différente.

Ces variations doivent être observées avec scrupule par le poëte qui fait des vers pour la lyre. Elles produisent des changemens dans le rythme et dans la place des accens ; et elles obligent les musiciens à faire , dans le chant , des contre-sens , ou des contre-temps ; de même que nous l'avons dit , en parlant ci-dessus du vers *novenario* ou de *huit syllabes*. Pour éviter ce grand incon-

que toutes les espèces de vers dont nous avons parlé , ont une syllabe superflue à la fin (§ 168 jusqu'à 173) : pourquoi donc ne pourrait-on en admettre une superflue au commencement ? Si l'on croit à Maurus Terantianus , dont l'autorité est respectable , les hexamètres des Latins ne sont que des vers de cinq pieds anapestes avec deux syllabes superflues , une au commencement , et l'autre à la fin (§ 242). J'ai observé en Sicile , que lorsqu'on chante les vers *endecasillabi* , on ajoute au commencement une syllabe qui sert comme de prélude au chant : au lieu de dire

Chi mi voli imparari a riccamari.

on dit , en chantant ,

E chi mi voli imparari a riccamari.

Tant il est vrai que cette syllabe superflue n'offre rien en elle-même qui ne soit pas naturel. Puisque donc nous voyons que cette première syllabe superflue ne dérange pas le rythme , et qu'elle ne blesse en rien l'oreille qui porte peu d'attention au début du vers , pourquoi voudrions-nous considérer comme chose étrange , que ce vers qui en apparence semble *endecasillabo* , de cinq ne soit qu'un *decasillabo* de trois pieds anapestes , avec une syllabe superflue au commencement ? Lorsque je dis , par exemple , en vers *decasillabi* de trois anapestes ,

Jé té pèrds - fugiève - èspèrân - ce.

Quèl dèstrièr - che àll' àlber - go è vicì - no.

Ce rythme en serait-il dérangé , si je prononçais en ajoutant *mais* ,

Mais - jé té pèrds - fugiève - èspèrân - ce.

Ma - quel destrier - ch' all' alber - go è vici - no ?

Je vois que non. Le rythme y reste toujours le même. Cette première syllabe qui n'ajoute , ni ôte rien au vers , est superflue et surabondante.

venient dans ces vers susceptibles de différentes formes, il faut que les vers des couplets d'une chanson suivent la même forme et la même distribution des accens qu'on a données au vers qui en fait le début.

Au N° XXIV, se trouve la jolie romance *je t'aimerai*, etc. ; la musique est de M. Gatayes. Voici le second et le troisième couplet. Le premier se trouve dans la musique, et il n'est pas nécessaire de le placer ici.

Je t'aimerai, je te serai fidèle,  
Tant que l'épine armera les buissons,  
Que du caillon jaillira l'étincelle,  
Tant que l'écho répétera les sons.  
Je t'aimerai, je te serai fidèle,  
Tant que l'épine armera les buissons.

Je t'aimerai tant que dans la nature  
Succéderont les roses aux boutons ;  
Aux noirs frimats une aimable verdure,  
Les fruits aux fleurs, les saisons aux saisons.  
Je t'aimerai tant que dans la nature  
Succéderont les roses aux boutons.

L'air du N° XXV a été composé par M. Méhul ; les paroles sont du charmant Hoffmann. Le second et le troisième couplet sont les suivans :

Vois-tu ces fleurs, ces fleurs qu'un doux zéphyre  
Va caressant de son souffle amoureux :  
En se fanant elles semblent te dire,  
Le printemps fuit, hâtez-vous d'être heureux.

Momens charmans d'amour et de tendresse,  
Comme un éclair vous fuyez à nos yeux ;  
Et tous les jours passés dans la tristesse  
Nous sont comptés comme des jours heureux.

Voici les deux autres couplets de la romance : *Te bien aimer*, etc., N° XXVI.

Pour apaiser le feu qui me dévore,  
Ce feu divin qui va me consumer,  
O ! ma Zélie, à l'amant qui t'adore,  
Donne un regard, un soupir, un baiser.



Va, ne crains pas d'abandonner ton ame  
 Au sentiment que je veux t'inspirer;  
 Rien ne plaît tant qu'une amoureuse flamme,  
 Rien n'est plus doux que le plaisir d'aimer.

Au N° XXVII se trouve la musique de Boëeldieu, sur la romance de Jean de Paris. Ce compositeur, jeune encore, a toutes les dispositions pour remplacer le fameux Grétry. Je vais transcrire les deux autres couplets :

Le Troubadour, le cœur plein de sa flamme,  
 La nuit, le jour aime et chante sa dame :  
 Tout à l'amour, il ne vit que pour elle,  
 Allons, ma belle,  
 Paye à ton tour  
 D'un peu d'amour  
 Le Troubadour.

Beau Troubadour, qui partages ta vie  
 Entre l'amour, la gloire et la folie,  
 Sois en ce jour à tes sermens fidèle,  
 Pour que ta belle  
 Paye à son tour  
 D'un peu d'amour  
 Le Troubadour.

La romance suivante, N° XXVIII, a pour titre *le Sylphe*. La musique, très-agréable, est de M. Lanusse. Voici les deux autres couplets :

Un Sylphe par ses soins touchans  
 Triomphant de l'indifférente,  
 Elle oublia tous ses sermens,  
 Et bientôt devint inconstante.  
 Ne vous plaignez plus des amans,  
 Disait le Sylphe aux autres belles :  
 Hélas! s'ils sont tous inconstans,  
 Bien peu de femmes sont fidèles.

Cent ans il pleura, nuit et jour,  
 L'inconstance de sa maîtresse :  
 Quoiqu'indigne de son amour,  
 Il lui conserva sa tendresse.

Un méchant, pour nous affliger,  
 Rendit ses peines éternelles :  
 En marbre pourquoi le changer ?  
 Il est si peu d'amana fidèles.

Cet autre, au N° XXIX, a pour titre *Roland*, chant guerrier, composé par M. Alvimare. Je suis charmé des paroles et de la musique. Voici la continuation des couplets :

- 2°. Envain les Maures valeureux  
 Opposaient leur triple barrière :  
 Roland s'est élancé sur eux,  
 Ils ont tous mordu la poussière.  
 Sont-ils nombreux leurs escadrons,  
 S'écriait un jeune trompette ?  
 Roland dit, nous les compterons  
 Le lendemain de la défaite.
- 3°. Dans Apremont un chevalier  
 Osait insulter à la France :  
 Roland saisit son bouclier,  
 Et sa durandale, et sa lance.  
 De Brededor pressant l'ardeur,  
 Vers l'insolent qui le défie,  
 Il vole, il frappe, il est vainqueur :  
 Roland seul venge sa Patrie.
- 4°. Au champ fatal de Roncivaux,  
 Affrontant le roi de l'Espagne,  
 Succomba la fleur des héros,  
 En combattant pour Charlemagne.  
 Mais toujours plus grand que le sort,  
 Dédaignant la mort qui s'avance,  
 Le fier guerrier répète encor :  
*Vive le Roi, vive la France !*
- 5°. Et nous qui marchons sur ses pas,  
 Nous que la même ardeur anime,  
 Français, dans les jours de combats  
 Suivons cet exemple sublime.  
 Que son feu brûle dans nos cœurs,  
 Que la victoire nous devance :  
 Et répétons ces mots vainqueurs :  
*Vive le Roi, vive la France !*

J'ai voulu rapporter le chant du N<sup>o</sup> XXX, parce qu'à mon avis, il est plein de grace. Le titre de cette romance est *les Adieux*. Voici le reste des couplets :

- 2<sup>e</sup>. A vos devoirs, comme à l'amour fidèle,  
 Cherchez la gloire, évitez le trépas :  
 Dans les combats où l'amour vous appelle,  
 Distinguez-vous..., mais ne m'oubliez pas.
- 3<sup>e</sup>. Que faire, hélas ! dans mes peines cruelles !  
 Je crains la paix autant que les combats.  
 Vous y verrez tant de beautés nouvelles :  
 Vous leur plairez..., mais ne m'oubliez pas.
- 4<sup>e</sup>. Oui, vous plairez, et vous vaincrez sans cesse :  
 Mars et l'Amour suivront partout vos pas.  
 De vos succès gardez la douce ivresse :  
 Soyez heureux..., mais ne m'oubliez pas.

M. Choron, membre correspondant de l'Institut, est l'auteur du chant de la romance N<sup>o</sup> XXXI, dont le titre est *la Sentinelle*. C'est un savant qui, à ses connaissances littéraires, réunit des talens et de l'activité, capables de pousser les progrès de la bonne musique en France. Voici le second et le troisième couplet :

A la lueur des feux, des ennemis  
 La sentinelle est placée en silence :  
 Mais le Français, pour abrégér les nuits,  
 Chante appuyé sur le fer de sa lance.  
 Allez, volez Zéphyr joyeux,  
 Portez mes chants dans ma Patrie :  
 Dites que je veille en ces lieux  
 Pour la gloire et pour mon amie.

L'astre du jour ramène les combats :  
 Demain il faut signaler sa vaillance,  
 Dans la victoire on trouve le trépas,  
 Mais si je tombe à côté de ma lance ;  
 Allez encor, joyeux Zéphyr,  
 Allez, volez dans ma Patrie,  
 Dire que mon dernier soupir  
 Fut pour la gloire et mon amie.

Quand j'entends chanter par les rues, ou que je chante moi-même cette romance, ainsi que l'autre du N° XXIX, mon cœur se gonfle par un excès de sentiment, et je voudrais me trouver dans une mêlée, l'épée à la main, pour la défense de ma patrie.

Chaque couplet est composé de huit vers, dont les quatre premiers sont de dix (*endecasillabi*), et les quatre autres sont de huit (*novenarii*). Les accens des uns et des autres n'y sont pas parfaitement distribués. L'auteur, toujours obligé de respecter la prosodie de la langue, a dû être extrêmement gêné dans la composition de l'air. En voici la preuve :

L'astré-dés nuits-dâns sôn-pâisi-blé éclât.

Le début du chant est iambe sur ce vers de cinq pieds iambes (excepté le premier pied qui est un trochée de *supplément*). La musique devant avoir naturellement le même rythme dans le second vers; ce second devrait se chanter naturellement avec les accens suivans :

Lânçâit-dés feux-sur lês-téntés-dé Frân-ce.

On devrait donc prononcer comme longues les syllabes *les, tes*, qui sont brèves. Le musicien a tâché d'éviter ces inconvéniens; mais une oreille bien organisée en sent la gêne dans le chant. Cette gêne aurait été moins sensible, si on avait mis dans le vers : *sur les drapeaux de France*. Passons aux quatre vers de huit :

Alléz,-vôlez-Zéphirs-jôyeûx  
Portéz-més chants-vers mî-Pâtrie.

Le rythme en est complètement iambe, et le chant y sied à merveille; mais il ne convient pas bien dans le vers suivant, où le iambe n'est pas exact. Il faudrait prononcer ce vers comme il suit :

Ditês-quê jê-véille ên-cês lieûx,

et donner un accent à *tes* du mot *dites*, à *je*, à *en* qui sont brefs, par nature et par position.

Au N<sup>o</sup> XXXII se trouve une romance dont les paroles, le chant et l'accompagnement ont été composés par M<sup>me</sup> Simons Candaille. J'ai parlé, dans ce troisième volume, des talens précieux de cette aimable auteur. Voici le second et le troisième couplet :

Avec transport j'éprouvai ton amour,  
Avec orgueil je serai ton amie.  
Chaîne de fleurs, ouvrage d'un seul jour,  
Chaque printems s'est rajeunie.  
Eh comment ne pas adorer  
Ce que partout on recherche, on adore ?  
Sans tes vertus je pourrais t'admirer,  
Sans tes talens je t'aimerais encore.

Ils passeront les jours de la beauté,  
Ils passeront aussi les jours de gloire....  
Je ne prétends à l'immortalité  
Que pour m'unir à ta mémoire.  
Sans gémir, subirai la loi  
Qu'aura dictée ma misère, ou l'envie :  
Et si j'obtiens de mourir près de toi,  
Dernier soupir vaudra toute ma vie.

On peut remarquer dans les vers de chaque couplet, que le quatrième et le cinquième sont de huit syllabes, pendant que tout le reste est de dix. C'est un inconvénient lyrique auquel l'auteur habile a su remédier.

Au N<sup>o</sup> XXXIII se trouve l'air de *Femmes, voulez-vous éprouver*, etc., de l'opéra *le Secret*, composé par Solié. Voici le second et le troisième couplet :

Mais dans le sein de la forêt,  
Asile sacré du mystère,  
Si votre cœur reste muet,  
Femmes, ne cherchez plus à plaire.  
Si pour vous le soir d'un beau jour  
N'a plus ce charme qui me touche,  
Profanes! que le nom d'amour  
Ne sorte plus de votre bouche.

Maris, qui voulez éprouver  
 Jusqu'où va notre patience,  
 Vous pourriez bien aussi trouver  
 Le prix de votre impertinence.  
 Plus de pitié que de courroux,  
 Est ce qu'on doit à votre injure.  
 Vos femmes valent mieux que vous ;  
 Et j'en rends grâce à la nature.

La romance au N° XXXIV a pour titre *le Baiser*, les paroles sont de M. Parny ; la musique est de M. *Blangini*, italien : on la chante partout à Paris et dans les provinces. Voici le second couplet :

C'est vainement que ta bouche sévère  
 De t'oublier me prescrit le devoir :  
 Cesser d'aimer n'est plus en mon pouvoir :  
 Je t'aimerai, mais je saurai me taire.

Au N° XXXV se trouve la romance *je n'aimais plus, j'étais triste et rêveur*, etc. : la musique est de M. *Gatayes* ; on la chante partout avec transport. Elle contient d'abord une espèce de récitatif et trois couplets. Voici le second et le troisième :

Près d'une belle, obtenant quelque jour  
 Le doux baiser que votre bouche implore,  
 On vous verra le demander toujours,  
 Le recevoir et répéter encore :

Bonheur d'aimer qui m'avez échappé,  
 Illusion qui charmez mon aurore,  
 Tendres yeux qui m'avez tant trompé,  
 Douces erreurs, trompez-moi donc encore.

Au N° XXXVI se trouve la romance dont le titre est *Avis aux Hommes* ; la musique est de M. *G. J. D...* Voici les trois autres couplets :

20. Dans votre froide indifférence  
 Cessez de vous enorgueillir  
 De cette fière indépendance  
 Qu'un seul regard peut vous ravir.

www.libto Soudain vous cédez à nos charmes,  
 Quand nous attaquons votre cœur :  
 Et tout en nous rendant les armes,  
 Vous bénissez votre vainqueur.

3<sup>e</sup>. Dans un accès de jalousie,  
 Pour toujours voulez-vous nous fuir ?  
 Messieurs, de cette fantaisie  
 Bientôt on vous fait repentir.  
 Par un regard, par un sourire  
 Nous appaisons ce grand courroux.  
 Nous n'avons qu'un seul mot à dire,  
 Et vous tombez à nos genoux.

4<sup>e</sup>. Envain pour dominet sans cesse  
 Votre orgueil fait tout ce qu'il peut :  
 Sachez qu'avec un peu d'adresse  
 On fait de vous tout ce qu'on veut.  
 Sur votre pouvoir, sur le nôtre,  
 Cessons de disputer enfin.  
 Le droit du plus fort est le vôtre,  
 Le nôtre est celui du plus fin.

Le second couplet semble pécher contre les règles VI et VII, §§ 782, 786, tome II de cet ouvrage. La musique de cette romance fait une pose à la fin du second vers. Mais le sens des paroles ne comporte pas ce repos, parce que le second vers s'enjambe sur le troisième, et la phrase des paroles va terminer au quatrième vers, au lieu que celle de la musique termine au second. Voilà une contradiction entre la phrase de la musique et celle des paroles ; ce qui fait que le sens des paroles en est coupé et altéré, comme on le voit en chantant ce couplet.

L'air suivant et la chanson, N<sup>o</sup> XXXVII, sont languedociens. On admire, dans cette vaste province méridionale, des chants vraiment délicieux. On en trouvera deux autres aux N<sup>os</sup> 44 et 45, que M. Nouzry, célèbre chanteur au grand Opéra, m'a donné pour insérer dans ce recueil. Voici encore quelque autre couplet de cette chan-

son ; on peut y remarquer la ressemblance de la langue italienne avec celle de ce charmant pays.

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)

Daou monmen que ti veguère  
 Seguere tant encantat ,  
 Que d'abord t'abandonère  
 Moun couor et ma libertat.  
 Per forso fa on ben si rendre  
 Quand ta bouquetta souris.  
 Perqué doun voudriés deffendre  
 Ce qu'en tu tout applaudis?  
 Se vouas pas , etc.

Perqué seriés tant cruella  
 Tandis qu'Amour t'a format  
 Su lou piu pouli modella  
 Que jamaï aigne existat?  
 Quan ti vesi yiou m'anîmi,  
 Près de tiu tout est plaisir.  
 Se tei charme fan moun crime,  
 Perqué voudriés m'en punir?  
 Se vouas pas , etc.

( Il faut avertir ici que les Languedociens n'ont pas d'e muets.)

Au N° XXXVIII se trouve l'air national sur les paroles : *Raison trop sévère*. Cet air me semble bien naïf et sentimental.

Au N° XXXIX on trouve l'air d'une chanson gasconne que j'ai prise du recueil de M. Laborde. La langue gasconne semble s'approcher davantage de la langue italienne.

Voici la traduction du premier couplet :

L'Amour qui tant me flattait  
 De me rendre un jour content,  
 Me traite comme un esclave,  
 Je ne passe pas un bon moment ;  
 Et quand je lui offre un sacrifice  
 Pour le rendre compatissant,  
 Ah ! le cruel s'étudie  
 A me rendre malheureux.



Cette chanson est composée de six couplets. En voici le second et le cinquième que je transcris, pour donner aux étrangers une idée de ce dialecte :

Per milliou se satisfayre  
 Et se troufa de moun maou ,  
 M'a blassat lou cor pecayre!  
 Tant qu' ay perdu le repaou.  
 La neit, et lou jour sonspire  
 Per la brunotta Phillis,  
 Que se ris de mou martire,  
 Et que toujours me fugis.

Si jamay din la pradella,  
 Pastourellas et Pastours,  
 Recontraves la cruella,  
 Racountas li ma doulous:  
 Diguas ly que per tout more  
 De noun poude ly parla,  
 Qu'aisai faou moun purgatore  
 Devant que de trepassa (1).

On peut remarquer ici que les couplets sont réguliers quant au nombre de syllabes; les vers sont de sept (*ottonarii*), et ils ont ordinairement l'accent sur la troisième, suivant les règles du rythme.

L'air suivant, N° XL, qui commence par *Partant pour la Syris*, etc., est tout-à-fait nouveau: on le chante partout pour les grâces du chant et sa beauté simple et naturelle.

Les trois airs suivans (N°s XLI, XLII, XLIII), dont

---

(1) Traduction de ces deux couplets. Pour mieux se satisfaire — et se moquer de mon mal, — il m'a blessé le cœur, hélas! — tant que j'ai perdu le repos: — la nuit, le jour je soupire — pour la brunette Phylis — qui se rit de mon martyre, — et qui toujours me fuit. — Si jamais dans la prairie, — Bergères et Bergers, — vous rencontrez la cruelle, — racontez-lui mes douleurs: — dites-lui que partout je meurs — de ne pouvoir pas lui parler: — qu'ici je fais mon purgatoire — avant que de trépasser.

on admire la beauté du chant, passent en France comme nationaux. Le premier a été composé par le fameux Grétry, dans son opéra de *Richard*; le second par Monsigny, distingué par la douce mélodie de ses chants, dans son opéra de *On ne s'avise jamais de tout*; et le troisième qui commence par *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille*, etc., par le même Grétry: c'est un quatuor de son opéra de *Lucile*, en solo.

Les deux airs suivans (N<sup>os</sup> XLIV, XLV) sont languedociens. Le premier a été arrangé à trois voix par M. Cherubini; le dernier, qui commence par *Aou levat de l'orora*, etc., est très-ancien; et l'on prétend qu'il a été transmis aux Languedociens par les Troubadours provençaux du treizième siècle. Le chant de l'un et de l'autre est charmant par cette mélodie simple et naturelle qui parle au cœur.

Au N<sup>o</sup> XLVI, j'admire le même charme dans l'air de la romance intitulée le *Montagnard émigré*, paroles de M. de Châteaubriant, avec accompagnement de lyre ou guitare, dédié à M<sup>me</sup> de Marigny, par J. B. Bédard. Voici les paroles de la romance :

- 1<sup>er</sup>. Combien j'ai douce souvenance  
 Du joli lieu de ma naissance!  
 Ma sœur, qu'ils étaient beaux ces jours  
 De France!  
 O mon pays! sois mes amours  
 Toujours.
- 2<sup>e</sup>. Te souvient-il que notre mère,  
 Au foyer de notre chaumière,  
 Nous pressait sur son cœur joyeux,  
 Ma chère?  
 Et nous baisions ses blancs cheveux,  
 Tous deux.
- 3<sup>e</sup>. Ma sœur, te souvient-il encore  
 Du château qui baignait la Dore,

Et de cette tant vieille tour  
 Du More,  
 Où l'airain sonnait le retour  
 Du jour ?

4°. Il te souvient du lac tranquille  
 Qu'éclairait l'hirondelle agile,  
 Du vent qui courbait le roseau  
 Mobile,  
 Et du soleil couchant sur l'eau,  
 Si beau.

5°. Te souvient-il de cette amie,  
 Tendre compagne de ma vie ?  
 Dans les bois en cueillant la fleur  
 Jolie,  
 Hélène appuyait sur mon cœur  
 Son cœur.

6°. Oh ! qui me rendra mon Hélène,  
 Et ma montagne, et le grand chêne ?  
 Leur souvenir fait tous les jours  
 Ma peine.  
 Mon pays sera mes amours  
 Toujours.

Qui peut refuser du sentiment et de la beauté à ces vers français, quant à la poésie ? Quant à la musique, quoique le compositeur ait été obligé de blesser quelquefois la prosodie des paroles, on voit que l'ame et l'expression de ces vers sont passées dans le chant. Mais, s'il m'est permis de dire ici mon opinion, je trouve que ces petits vers, *trissillabi* (de deux syllabes), au milieu des vers *novenarii* (de huit syllabes), ne sont pas favorables à la musique. On voit en effet que quand on chante *O mon pays, sois mes amours*, la mesure musicale exige ensuite la répétition du mot *toujours*. Ce mot, répété deux fois, fait un vers de quatre syllabes, qui contiennent deux pieds iambes. Or, si l'on y fait attention, la marche de cette musique semble procéder de deux pieds en deux pieds. Ainsi l'oreille considère ces vers de huit syllabes  
 comme

comme des vers composés de deux petits vers de quatre ; et lorsqu'on parvient au dernier, qui est de deux, l'oreille toujours attentive à l'ordre, en attend deux autres qui égalent la coupe ordinaire des vers et de la musique. Si ces deux autres n'existent pas, elle sent que quelque chose y manque. En Italie, en de pareils cas, les musiciens répètent ordinairement les mêmes paroles, pour égaler la mesure, comme on peut le voir dans le chant italien, au N° XXXVI, où dans les paroles *Povero cor di te-chemat sarà* le musicien arrange les vers comme il suit :

Povero cor di te  
Che mai, *che mai* sarà!

Qu'on observe cependant qu'outre ce petit vers de deux syllabes, qui se trouve à la fin de chaque couplet, le poète en a ménagé un autre de la même mesure dans le corps des mêmes couplets ; cependant l'oreille n'est pas mécontente de la musique, quoique, comme je viens de le dire, elle ne soit pas satisfaite du chant sur le petit vers final. A quoi pourrait-on en attribuer la cause ? C'est, à mon avis, et entre autres raisons, que le petit vers dans le corps des couplets, ne marque pas une cadence finale, et que la période musicale n'est pas tout-à-fait terminée ; au lieu que le dernier petit vers est le terme de la période ; et c'est réellement ce terme qui, ainsi que dans les vers, détermine la nature du chant.

Le N° XLVII est une preuve évidente des avantages que les vers anapestes français de trois pieds (vers *decasyllabi*), offrent à la littérature et au bel art. C'est la romance de l'opéra du *Secret*, paroles de M. Hoffmann, musique de M. Sblé. (Voyez tout ce que j'ai dit à ce sujet au § 826, tom. II, pag. 226, où l'on trouvera la suite des couplets. Cette espèce de vers, appelé en français de neuf syllabes, que les anciens grammairiens

avaient presque méconnu, a été introduite dans la littérature par le savant auteur cité : elle est susceptible de la plus belle musique imitative, par sa régularité et par la nature de son rythme très-analogue à la langue française.

Les couplets suivans (N<sup>o</sup> XLVIII) sont tirés de l'opéra nouveau *les Deux Jaloux* : M<sup>me</sup> Gail, qui en est l'auteur, a su donner au chant de ses vers *novenarii*, une certaine grâce et une certaine originalité aimable : on y admire un mélange très-agréable de goût italien et de goût français. Cette dame fait espérer au public qu'elle enrichira de nouveaux chants mélodieux l'opéra français. Voici la suite des couplets :

2<sup>e</sup>. C'qui me fâche contre moi-même,  
C'est que par quenque sort, je crois,  
A mesure que j'le désaime,  
J'en aime un autr' malgré moi :  
Je voudrais prendre pour ben faire  
Cet autre pour mon épouseur,  
Et garder Thibaut pour mon père,  
Sous vot' bon plaisir, Monseigneur.

3<sup>e</sup>. Thibaut m'vent pour sa ménagère :  
Ça me chagrine, voyez-vous :  
Il est brutal, il est colère,  
Il est taquin, il est jaloux.  
Oui, je le sens au fond de l'ame,  
Je ne ferai pas son bonheur :  
Et si jamais j'étais sa femme.....  
Sous vot' bon plaisir, Monseigneur.

Le chant suivant (N<sup>o</sup> XLIX) a été composé par M<sup>me</sup> Simons, dont j'ai parlé à la page 346, en citant une autre de ses romances au N<sup>o</sup> XXXII.

Puisque les bornes que j'ai dû assigner à ce recueil, ne me permettent pas de placer ici un certain nombre de duo, de trio, et de quatuor, composés dans le grand genre par le célèbre Grétry, pour faire voir à quel haut degré de perfection ce fameux compositeur a su porter la

musique sur des paroles françaises ; et qu'ils m'empêchent même de citer dans cette première édition d'autres pièces nationales choisies parmi le grand nombre qui existe, et qui s'augmente journellement : je me contenterai d'y ajouter enfin l'air suivant, très-court, pris de l'opéra du *Tableau parlant*, noté au N° L.

Au N° LI, on peut admirer l'air du *Pécheur*, dont j'ignore l'auteur de la musique : le chant en est délicieux et très-imitatif.

Pour faire voir de plus en plus que la langue française est susceptible d'imiter tous les airs composés dans les pays étrangers et sur des langues différentes, je me fais un plaisir de placer dans ce recueil, au N° LII, un air espagnol à deux voix avec les paroles françaises : le tout arrangé par la baronne *Auffdiener*, digne élève de Grétry. C'est une prière à l'Être-Suprême, chantée pour les novices dans les couvens de *Santa Cruz*.

Au N° LIII, se trouve un air charmant, composé par le fameux Mozart, sur des paroles allemandes, et appliqué très-bien aux paroles françaises.

Par le même motif, j'ai cru à propos de faire graver dans ce recueil, au N° LIV, le fameux air suisse, appelé le *Rans des Vaches*. On prétend, dit *M. de la Borde*, qu'autrefois les larmes venaient aux yeux des Suisses quand ils l'entendaient chanter hors de leur pays ; et que même plusieurs en sont morts. On verra que l'on chante bien cet air sur des paroles françaises.

L'air au N° LV a été composé sur des paroles anglaises : le chant en est simple, populaire et beau : cet air est digne d'être chanté par tout. Ceux qui auront la curiosité d'examiner les paroles anglaises qu'on chante sur cet air, verront que leur prosodie est en parfaite contradiction avec la prosodie du chant. Celle-ci s'accorde parfaite-

ment avec des vers *sdrucchioli*, comme on le voit par les vers italiens que j'y ai placés exprès. Cependant les vers anglais sont *tronchi*. Il est impossible que de tels vers eussent pu inspirer au musicien un si beau chant dactylique. Mais ce ne furent pas les paroles, ce fut le cœur du musicien, et le sentiment de l'idée, qui eurent la force de créer ce chant. Cet exemple prouve que c'est principalement aux mauvais musiciens et non pas à la langue qu'il faut attribuer en général le grand nombre de mauvaises pièces de chant français.

Enfin au N° LVI, se trouve un air portugais, à deux voix, arrangé par la baronne *Auffâiner*, ci-dessus nommée avec éloge. On peut chanter très - commodément cet air étranger sur des paroles françaises.

---

Que mes lecteurs daignent maintenant quitter mon livre pour méditer avec calme et avec impartialité, sur les règles, les raisons et les observations que j'ai soumises, et qui sont présentes à leur mémoire; les mêmes qu'on a voulu prendre, peut-être, pour des idées paradoxales, chimériques et purement spéculatives. Je ne doute pas que le premier résultat de leurs réflexions ne soit de décider qu'il serait injuste d'appeler chimériques et spéculatives les idées qui sont parfaitement confirmées par les faits. Ils se rappelleront immédiatement de l'évidence de ces faits que je viens d'exposer à l'appui de mon système, et qui sont incontestables pour toute oreille bien organisée; et ils ne trouveront aucun obstacle à conclure que réellement la langue française peut se prêter, et qu'elle se prête à la bonne musique, et que les poètes français peuvent imiter parfaitement la versification lyrique des Italiens; en supposant toujours qu'ils donnent aux musiciens

des paroles choisies, susceptibles d'une bonne musique. Mais, par une succession naturelle des idées, ils se rappelleront ensuite des objections qu'on pourrait faire à ce sujet. Ces objections, ne pouvant tomber sur les faits qui sont incontestables, se borneront comme un dernier refuge, et comme un dernier effort d'un préjugé prêt à expirer; se borneront, dis-je, 1° à la difficulté de faire ces vers lyriques, à cause de la langue pauvre et gênante qui n'offre pas toute la latitude et tous les moyens riches et variés qu'on admire dans la langue italienne. Que l'on compose quatre ou six couplets parfaitement lyriques, cela, dira-t-on, ne prouve rien : ils sont faits par hasard : on en fera vingt ou cent ; mais enfin la langue se lasse, s'épuise, et n'offre pas assez de matériaux pour le reste. 2°. Soit même qu'on en fasse, ou qu'on puisse en faire beaucoup : ces vers seront toujours mauvais, ils ne méritent pas le nom de vers : toujours fades et éternés, ils sont indignes de la littérature : et l'auteur de l'ouvrage qui les propose, est digne du grand reproche d'avoir voulu corrompre la beauté de la poésie française.

Mes lecteurs se rappelleront que ces deux objections ne sont que la répétition de tout ce qu'on m'a opposé aux §§ 829, 830, 836, à la fin du chapitre des Drames pour la musique, où j'ai répondu d'une manière satisfaisante. En renouvelant ici les mêmes difficultés, je suis obligé de donner, à la suite de ce Résumé, presque les mêmes réponses que j'ai données aux paragraphes que je viens de citer. On me reprochera peut-être mes éternelles répétitions et je répondrai avec Voltaire : « *Je me répéténai jusqu'à ce qu'on se corrige.* »

D'après tout ce que je viens d'exposer, mes lecteurs trouveront sans doute que la première objection est tout-à-fait irraisonnable. Elle caractérise l'esprit d'un homme



obstiné dans ses erreurs, malgré l'évidence des faits qui lui reprochent son entêtement. Peut-on, de bonne foi, appeler difficiles des vers que l'on voit composer presque en improvisant ; des vers que le savant Hoffmann a réellement improvisés quelquefois ; des vers dont mes écoliers composent avec succès des opéra entiers (p. 229, tom. III, à la note) ; des vers que j'ai demandés pour mon recueil, et que j'ai obtenus une heure après ma demande (1) ? Ces preuves de faits parlent assez, je pense, en faveur de la langue française qui, quoique gênée partout, quoique n'offrant pas, par hypothèse, les mêmes moyens et les mêmes latitudes que l'italienne, a assez de ressources pour rendre facile la composition des vers lyriques (2).

(1) Enfin, des vers lyriques qu'on a toujours faits en France, et qu'on fait actuellement plus qu'il n'en faut pour les théâtres. — Qu'on ne dise pas que cette immense quantité de couplets qu'on a faits et qu'on fait, ne sont pas assez rythmiques, ni assez symétriques. Je cache dans cette note ma réponse qui pourrait paraître tout-à-fait paradoxale, mais qui n'est peut-être pas telle aux yeux des vrais philosophes. C'est que cette même quantité énorme de couplets sans rythme qu'on a faits, prouve que l'on peut en faire une plus grande quantité bien rythmés ; car, à mon avis, il est plus difficile de faire des vers sans rythme, que de faire des vers rythmiques. Les vers sans rythme ne sont pas dans la nature ; ils sont faits sans instinct, et sans l'oreille qui les guide. En effet, que le meilleur poète italien s'engage à faire des vers de huit syllabes, ou de dix, ou de douze, mais à condition de ne leur point donner les accents, suivant les règles déterminées par le rythme, je réponds qu'il ne parviendra pas à en faire un, si ce n'est par hasard, ou par la longue habitude de mesurer toujours. On voit que j'offre ici un fait à l'appui de mon paradoxe. Tout au contraire, les vers rythmiques sont les vers de la nature ; ils sont en nous sans nous ; l'ordre les réclame et les compose ; ils coulent comme de source, et ils s'arrondissent avec la même facilité que l'on voit le mercure, par l'affinité, se réunir et s'arrondir en plusieurs éléments : le chant nous a inspiré les vers, et le rythme du chant est naturel aux hommes et même aux animaux : ce rythme même doit se développer, et se développer en effet avec plus de facilité dans la langue française, dont les paroles offrent naturellement des pieds rythmiques iambes et anapestes qui, comme je l'ai dit, sont le plus en usage chez toutes les nations.

(2) Voltaire avait raison de dire en pleine Académie, que la langue française était une gueuse fière ; et qu'il fallait lui faire l'aumône malgré elle. Elle a

Mais supposons que ces sortes de vers soient réellement difficiles à faire : je demande, depuis quand a-t-on prétendu que les vers lyriques ne sont pas généralement très-difficiles à composer ? On n'ignore pas que le mot *difficile* est toujours relatif. Il y a des personnes (et ce sont les élus d'Apollon) qui font avec facilité, encore relative, des vers qui sont difficiles (1). Que, dans cette supposition,

---

raison d'être fière, et de se contenter de l'état modeste de sa fortune, si, en examinant ses propres fonds, elle y trouve, par les soins assidus d'un génie ménager, une richesse absolue dans sa pauvreté relative ; et si, malgré cette pauvreté qui n'est qu'un mot, elle obtient par des faits et avec facilité les choses difficiles pour satisfaire à ses besoins naturels et même à ceux de luxe. Il est inutile de m'appesantir sur cette question de pauvreté et de richesse examinée avec détail dans le second volume de cet ouvrage, depuis la pag. 291 jusqu'à la pag. 385.

(1) La difficulté des vers lyriques est comparable à cette énorme difficulté des vers épiques et tragiques dont parlait Voltaire. *Cependant*, disait Voltaire lui-même, *il y a eu deux hommes du siècle dernier qui ont vaincu toutes ces difficultés*. Un savant de beaucoup d'esprit lui répondit que le XVIII<sup>e</sup> siècle en avait produit encore un troisième (il voulait faire allusion à Voltaire même.) *Je vous entends*, reprit ce dernier, *vous auriez dû compter encore M. de Saint-Lambert et M. l'abbé Delille*. En voilà cinq, au moins, qui dans un court espace de tems ont trouvé dans la langue française assez de matériaux pour faire avec facilité de beaux vers. Néanmoins Voltaire, cet auteur qui en parlant de son génie pour la poésie, disait de lui-même :

Apollon présidait au jour qui m'a vu naître :

ce poëte dont on admirait la facilité prodigieuse de faire des vers, et qui, comme on le sait, composa l'admirable *Zaïre* en dix-huit jours, et à l'âge de 69 ans, composa en six jours son *Olympie* dont on n'ignore les corrections heureuses faites par d'Alembert ; ce même Voltaire ne cessait jamais d'en exagérer la difficulté, par vanité d'esprit peut-être.

Tout, jusqu'à la richesse, n'est qu'une misère pitoyable dans les mains de l'esprit médiocre : tout jusqu'à la pauvreté même, est une source de richesses dans les mains de l'homme de génie. On a eu tort jusqu'à présent d'évaluer les langues sur le nombre des mots, comme on compte par têtes le nombre de montons dans une bergerie, ou comme on a compté le nombre des soldats de Xercès battus par une poignée de Grecs. Ceux qui connaissent naturellement l'esprit de la vraie littérature, n'ignorent pas que la richesse d'une langue doit être mesurée sur la valeur poétique des mots. Nous avons fait voir à cet égard, que tous les mots de la langue française sont exclusive-

les Italiens composent des vers lyriques avec plus de facilité que les Français, on dira qu'ils composent en un jour deux couplets, que les Français ne composeront qu'en un mois. Mais de tout cela on ne peut tirer d'autre conclusion, si ce n'est que les Français et les Italiens composent tôt ou tard les couplets dont ils ont besoin.

Nos adversaires affirment que les Français peuvent composer, toujours avec difficulté, un nombre borné de vers lyriques, mais qu'après cet effort la langue se lasse et s'épuise. — Voilà des mots qu'il faut prouver. Nous opposons à ces mots les faits suivans : 1°. Les Français ont fait et font des vers lyriques sans connaître encore les règles de la versification lyrique, comme on le voit, la langue leur fournit les mots requis. 2°. Les Français ont fait et font des parodies sur tous les vers lyriques étrangers; et l'on doit avouer que ces compositions serviles opposent de grandes difficultés : cependant la langue n'est pas encore épuisée. Qu'en serait-il donc s'ils composaient sur des matières libres qui présentent à l'imagination du génie des sujets variés à l'infini ? 3°. Les Français enfin ont fait jusqu'à présent des vers lyriques, toujours dans la sottise opinion que ces sortes de petits vers dégradent l'honneur des

---

ment vifs et énergiques par cette position naturelle de son accent toujours à la fin des mots. Quant à l'expression des mots imitatifs qui naît du choix des consonnes et des voyelles, nous avons fait voir qu'elle en abonde, quoique plusieurs de ces mots lui manquent : condition qui lui est commune avec l'italienne et peut-être avec toutes les langues du monde.

Il me semble difficile, et même impossible, qu'on puisse évaluer les langues sur le nombre des mots. Que la langue italienne soit composée de 36 mille mots entre les bons et les mauvais, les répétés, les utiles, les inutiles et hors d'usage, etc. Que la langue française n'en ait que 26 : comme les combinaisons de 36 ou 26 mille mots sont d'un nombre qu'on peut considérer comme indéfini, il me paraît que l'esprit humain ne pourra jamais en calculer le plus ou le moins, par rapport aux idées et aux images qu'on en pourrait exprimer.

grands génies, et en des temps où le langage des vers lyriques n'était pas encore épuré; (pendant qu'en Italie il se trouve déjà rédigé par les soins de l'abbé Métastase); en des temps où l'habitude de la poésie lyrique n'était pas formée, où ces sortes de vers n'étaient pas récompensées, et où ils sont même méprisés par quelques-uns. Cependant nous voyons (ce qui m'étonne fort) que la langue ne s'est pas épuisée, et qu'elle fournit les mots et les expressions qu'on desire. De quelle amélioration ne seront-ils donc pas susceptibles les vers lyriques français, lorsque, par un nouvel ordre, et par une nouvelle habitude, un langage lyrique serait formé, et que de grands génies qui existent et qui existeront en France, seront encouragés, par d'honorables récompenses, à se distinguer dans ce nouveau genre de poésie? Comme le génie, enflammé de la passion de l'honneur et de l'intérêt personnel, a été et sera le seul qui détermine le génie des langues, embellit le langage du cœur, crée des tours naturels et hardis qui, à l'aide de l'harmonie, deviennent familiers (lisez à ce propos le Discours de Voltaire à l'Académie Française, prononcé en 1746); j'ose prononcer ici, sans crainte de me tromper, que la langue française ne s'épuisera jamais, tant que les récompenses ne seront pas épuisées pour encourager les poètes (1).

---

(1) La plus grande partie des vers lyriques français que j'ai donnés pour exemples dans ce recueil, ont été achetés par moi, au misérable prix de six à huit francs par pièce: chacune d'elles est le résultat du travail d'une heure, ou, si l'on veut, d'une journée. Qui osera dire qu'elles n'auraient été composées avec beaucoup plus de soin et de tems, et qu'elles n'auraient pas été bien meilleures, si elles étaient encouragées par ces sommes de quinze à vingt mille francs qui sont les émolumens ordinaires des poètes qui travaillent avec succès apparent ou réel pour les opéra comiques?

Passons à la seconde objection. Je vais soumettre au jugement de mes lecteurs les réflexions suivantes : Les vers lyriques, dit-on, qu'on a faits et qu'on fera, sont mauvais, et ne méritent pas le nom de vers. Quoi donc ! une grande partie des vers de Quinault, les vers de Favart (voy. § 837), d'autres de Marmontel, et de quelques auteurs modernes, sont mauvais ? Qu'est-ce qu'il faut donc pour contenter nos charmans élégans et nos divins merveilleux, dont le tact est si sûr et le goût si délicat ? Mais accordons que tous les vers déjà faits soient mauvais, par quel présage funeste et imprudent veut-on nous ôter la flatteuse espérance pour ceux qui sont à faire ? A force de mots sans preuves, on veut nous faire renoncer à tout ce qui est fait, et à tout ce qu'on fera. Mais pourquoi ces sortes de vers, tous ceux que j'ai offerts pour exemples, ne méritent-ils pas le nom de vers ? C'est, dira-t-on, qu'ils ne sont pas poétiques. Je répète encore que cette réponse fait voir que nos adversaires confondent, non sans aucun tort, la nature des vers avec la nature de la poésie, et qu'ils ont fait peu d'attention à cette observation du chancelier Bacon (*Dé dignit. et increm. scient. L. II, c. 13*), par laquelle il démontre qu'il faut distinguer deux choses dans la poésie, son essence et sa forme qui fait partie de la grammaire. Faute de cette distinction essentielle, il m'est arrivé d'entendre dire, par quelques prétendus savans, que chaque vers de Racine, pris en particulier, n'est pas un vers, et qu'un vers n'est pas un vers, s'il ne rime avec un autre. Ils se trompent fort ; le vers ne consiste que dans un nombre déterminé de syllabes rythmiquement distribuées. Ainsi ces assemblages de syllabes seront toujours et essentiellement vers, s'ils sont rythmiques. Que s'ils n'ont pas de bon sens, ni de poésie, ils seront des vers parfaits quant au rythme, et en même

temps imparfaits quant à la logique et quant à la poésie ; et par la même raison, on peut trouver des vers parfaitement oratoires et poétiques, qui sont imparfaits quant au rythme.

Il est certain qu'en général une grande partie des vers lyriques n'ont que peu du point de poésie. Plaise à Dieu qu'on n'en dise pas autant des autres vers, et que ne soit pas vraie la réponse de Fontenelle au régent de France, qui lui demanda quel jugement il fallait porter sur les ouvrages en vers : « *Monseigneur, dites toujours qu'ils* » sont mauvais : sur cent fois, vous ne vous trompez » pas deux. » Et puisque ce mot générique, poésie, comprend plusieurs différentes espèces de beautés qui la caractérisent (voy. la seconde note au § 834.), il faut avouer que les vers lyriques ne partagent ordinairement que les beautés poétiques qui dérivent de la simplicité du style, de la diction naïve et passionnée, de l'expression heureuse et piquante, de certaines paroles choisies et de certains tours qui frappent et étonnent, etc. Quelquefois, dans les opéra tragiques, ils s'élèvent même au sublime des idées, comme on le voit dans quelques airs de l'abbé Métastase ; mais cette sublimité n'exige pas la pompe des grandes beautés poétiques réservées pour un autre genre de composition. En un mot, la beauté principale des vers lyriques est renfermée dans le choix d'un langage lyrique (1), et des expressions heureuses et mesurées qui soient propres au chant.

---

(1) On a reproché aux vers lyriques des Italiens, ce langage choisi de petits mots faibles et langoureux, tels que *bell' idol mio, il mesto ciglio, languir d'amor, mia dolce speme, luci d'amore, vegga la mia tiranna, sospiri e lacrime, la bella fiamma*, etc. Mais ce reproche, fût-il juste, est toujours exagéré : les airs de l'abbé Métastase peuvent même le démentir. Le langage lyrique que ce grand poète a su choisir, consiste dans

Accordons que les vers lyriques français que je suppose beaux, quant au rythme et à la nature du vers, se distinguent peu par ces ornemens qui sont le propre de la grande poésie, et qu'ils soient réellement faibles : est-ce donc pour cela qu'on doit les appeler mauvais ? Ils sont ce qu'ils doivent être dans leur genre. Leur faiblesse est, pour ainsi dire, nécessaire, puisqu'elle est la seule qui, en général, convienne à la musique : il faut que ces vers existent, puisque vous voulez chanter ; et puisqu'il faut qu'il existe un chant chez les nations civilisées. Ils ne sont pas mauvais au moins, par la raison qu'ils sont bons pour l'objet d'utilité et d'agrément dans la société. Ils ne sont pas mauvais, comme on ne peut pas appeler mauvaises les Odes d'Anacréon, comparées à celles du sublime Pyndare. Enfin, ils sont beaux, parce qu'ils ont, ou au moins doivent avoir le mérite très-rare et très-difficile d'être faibles, doux, harmonieux, coulans et pathétiques ; mérite par lequel les bons poètes se font distinguer des mauvais ; mérite qui n'est donné à ces vers que par les génies heureux, dignes par là d'être couronnés sur le Parnasse.

---

L'emploi de certains mots qui, à la qualité d'exprimer avec élégance ses idées, réunissent l'avantage d'être passionnés, doux, coulans et souples pour obéir au mouvement de la musique. Il faut avouer que ce langage lyrique, quant aux avantages dont je viens de parler, n'est pas perfectionné en France. Mais puisque le génie du poète cité l'a créé, pour ainsi dire, en Italie ; celui des poètes français peut en faire autant suivant la susceptibilité de la langue. Personne ne contestera que le génie de Quinault ne se soit pas énoncé d'une manière brillante à cet égard : il aurait été le Métastase de la France, si les circonstances lui avaient été favorables, par les encouragemens, et pour le développement de son génie. Marmontel et autres modernes l'ont suivi de près : mille autres en amèneront la perfection possible.

---

---

# TABLE

[www.libtool.com.cn](http://www.libtool.com.cn)  
De tous les morceaux de Musique italienne et  
française contenus dans le Recueil placé à la fin  
de ce troisième volume.

---

## MUSIQUE ITALIENNE.

<b>P</b> <i>ER pietà non mi togliete.</i> . . . . .	N <sup>o</sup>	1
<i>Tu mi guardi, e abbassi il volto.</i> . . . . .		2
<i>Ah ritorna età dell' oro.</i> . . . . .		3
<i>Il tuo viso o bella Eurilla.</i> . . . . .		4
<i>Spine voi che state intorno.</i> . . . . .		5
<i>O' perduto il bel semblante.</i> . . . . .		6
<i>Non temer bell' idol mio.</i> . . . . .		7
<i>Quelle piume bianche e nere.</i> . . . . .		8
<i>La Biondina in gondoletta.</i> . . . . .		9
<i>Sorge la bella aurora.</i> . . . . .		10
<i>Giuro pel nostro amore.</i> . . . . .		11
<i>Vieni, mi disse Amore.</i> . . . . .		12
<i>Non so frenare il pianto.</i> . . . . .		13
<i>Nel cor più non mi sento.</i> . . . . .		14
<i>Nella mia dolce fiamma.</i> . . . . .		15
<i>Amor perchè mi accendi.</i> . . . . .		16
<i>Ecco quel fiero instante.</i> . . . . .		17
<i>O pescator del mare.</i> . . . . .		18
<i>Irene, dove Irene.</i> . . . . .		19
<i>Nina non dir de no.</i> . . . . .		20
<i>Sul margine d'un rio.</i> . . . . .		21
<i>Quand' erran le agnelle.</i> . . . . .		22
<i>Ah! cara d'amore.</i> . . . . .		23
<i>Voi che sapete, che cosa è amore.</i> . . . . .		24
<i>Sospiri e lacrime.</i> . . . . .		25



<i>Un marmo istesso.</i> . . . . .	N <sup>o</sup> 26
<i>Vieni o di Doride, vezzosa figlia.</i> . . . . .	27
<i>Già volle il mio destin, volle il mio fato.</i> . . . . .	28
<i>Nasce nel vago aprìl purpurea rosa.</i> . . . . .	29
<i>Nacqui infelice al mondo, e tal campai.</i> . . . . .	1b.
<i>Ritornelle, sur laquelle on chante les vers de Tasso.</i> . . . . .	30
<i>La Ricciolella. Me voglio ire a nzorà. Chanson napolitaine.</i> . . . . .	31
<i>Uh! quanto è bella l'aria de lo mare. Chanson napolitaine.</i> . . . . .	32
<i>Dormiva il mio pastore un dì nel prato.</i> . . . . .	33
<i>Già il sol si cela dietro le montagna.</i> . . . . .	34
<i>Stanco di pascolar le pecorelle</i> . . . . .	35
<i>No che per me non v'è.</i> . . . . .	36
<i>Cara Nici dimmi di. Chanson sicilienne.</i> . . . . .	37
<i>Nici mia comu si fà.</i> . . . . .	38
<i>Tutto da voi dipende.</i> . . . . .	39
<i>Al mio contento in seno.</i> . . . . .	40

### Chansons siciliennes.

<i>Nici 'un parrari, 'un ridiri.</i> . . . . .	41
<i>Giacchi lu tempu rigidu.</i> . . . . .	42
<i>Si pri geniu ci stimamu.</i> . . . . .	43
<i>O vui chi un cori avistivu.</i> . . . . .	44
<i>Dimmi, dimmi, Apuzza nica.</i> . . . . .	45
<i>Ss' ucchiuzzi amabili.</i> . . . . .	46
<i>St' ucchiuzzi amabili.</i> . . . . .	47
<i>Dammi, o Nici, di stà crasta.</i> . . . . .	48
<i>Ucchiuzzi niuri, si taliati.</i> . . . . .	49
<i>E di lu mari chi abbatti l'unna.</i> . . . . .	50
<i>Picciùtteddi a la marina.</i> . . . . .	51
<i>O bella mia Speranza. Chansonnette sacrée.</i> . . . . .	52
<i>Dio ti salvì, o regina. Idem.</i> . . . . .	53
<i>Turbè angeliche scendete. Idem.</i> . . . . .	54
<i>Dal purgatorie io sento. Idem.</i> . . . . .	55
<i>Chant que les modernes emploient lorsqu'ils improvisent.</i> . . . . .	56
<i>Idem.</i> . . . . .	57
<i>dem.</i> . . . . .	58

MUSIQUE FRANÇAISE.

ANCIENNE.

Las! si j'avais pouvoir d'oublier... . . . . . N <sup>os</sup>	1
Plus ne suis ce que j'étais. . . . .	2
Que vous m'allez tourmentant. . . . .	3
Que chantez-vous, petits oiseaux. . . . .	4
Beau sexe où tant de grâce abonde. . . . .	5
Ah! vous dirai-je, maman. . . . .	6
Quoi! vous partez sans que rien vous arrête?. . . . .	7
Charmante Gabrielle. . . . .	8
Au bord d'un pré je tenais par les ailes. . . . .	9
Viens dans mon cœur, dieu de la treille. <i>Chanson de table.</i>	10
Puisque la fille au gros Colas. <i>Idem.</i> . . . .	11
Qu'est-ce qu'amour? <i>Idem.</i> . . . .	12
Les plaisirs, les jeux et les ris. <i>Canon à 4 voix.</i> . . . .	13
Grégoire est mort. <i>Idem à 3 voix.</i> . . . .	14
De mon berger volage. . . . .	15
L'Amour, ma belle. . . . .	16
Ah! le bel oiseau, maman. . . . .	17
Viens dans mes bras, mon aimable Créole. . . . .	18
Le connais tu, ma chère Éléonore. . . . .	19
Bien penser, s'énoncer d'un air libre. . . . .	20
Vous enflammez et pour long-tems. . . . .	21

MODERNE.

Bocage que l'aurore. . . . .	22
O Fontenay, qu'embellissent les roses. . . . .	23
Je t'aimerai, je chérirai mes chaînes. . . . .	24
Femme sensible, entends tu le ramage?. . . . .	25
Te bien aimer, ô ma chère Zélie. . . . .	26
Le Troubadour, fier de son doux servage. . . . .	27
Silvie à l'âge de quinze ans. . . . .	28

Le roi des Preux, le fier Roland. . . . .	N <sup>o</sup> 29
Vous me quittez pour aller à la gloire. . . . .	30
L'astre des nuits, de son paisible éclat. . . . .	31
Sans trouble enfin, je puis donc te chanter. . . . .	32
Femmes, voulez-vous éprouver. . . . .	33
De ton baiser la douceur passagère. . . . .	34
Je n'aimais plus, j'étais triste et rêveur. . . . .	35
Hommes, jaloux d'une puissance. . . . .	36
<i>Diga mi pastourelleta.</i> Chanson languedocienne. . . . .	37
Raison trop sévère. . . . .	38
L'amour que tant me flattava. Chanson gasconne. . . . .	39
Partant pour la Syrie. . . . .	40
Une fièvre brûlante. . . . .	41
Jusque dans la moindre chose. . . . .	42
Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille. . . . .	43
<i>L'aniel que m'as donnat.</i> Chanson languedocienne. . . . .	44
<i>Aou levat de l'Orora.</i> Idem. . . . .	45
Combien j'ai douce souvenance. . . . .	46
Je te perds, fugitive espérance. . . . .	47
Il est vrai que Thibault mérite. . . . .	48
Oui, si j'ai pu te bannir de ces lieux. . . . .	49
Cet ayeu charmant. . . . .	50
Sous l'orme, au déclin d'un beau jour. . . . .	51
O Dieu que j'implore. <i>Chant espagnol.</i> . . . .	52
Amour, que tout ce qui respire. . . . .	53
Quand reverrai-je en un jour. . . . .	54
Dans ta justice. <i>Chant anglais.</i> . . . .	55
L'amour qui me tourmente. <i>Chant portugais.</i> . . . .	56

## OUVRAGES NOUVEAUX

Qui ont paru dans le cours des années 1812, 1813 et 1814,  
chez M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> COURCIER, Imprimeur-Libraire pour  
les Sciences, quai des Augustins, n<sup>o</sup> 57, près le Pont-  
Neuf, à Paris.

*NOTA. Tous les prix marqués ci-dessous sont pour Paris; et brochés. Les personnes qui voudront les recevoir franc de port, ajouteront en sus, par volume in-8. 1 fr. 50 c., et par chaque volume in-4. 3 fr. 50 c.*

DELAMBRE, Trésorier de l'université de France, Membre de l'Institut, Professeur d'Astronomie au Collège Royal de France, etc., ASTRONOMIE THEORIQUE ET PRATIQUE, 3 gros vol. in-4., avec planches, 1814, 60 fr.

— ABRÉGÉ DU MÊME OUVRAGE, ou Leçons élémentaires d'Astronomie théorique et pratique données au Collège de France, in-8., avec pl., 1813, 10 fr.  
*(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages du même Auteur.)*

CARNOT, Membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, etc., DE LA DÉFENSE DES PLACES FORTES, Ouvrage composé pour l'instruction des Elèves du Corps du Génie, etc., troisième édit., revue et considérablement augmentée, 1 vol. in-4. de 650 pag., avec 11 planches supérieurement gravées, 24 fr.

— REFLEXIONS SUR LA MÉTAPHYSIQUE DU CALCUL INFINITESIMAL, seconde édition, revue et augmentée, in-8., 3 fr. 50 c.  
*(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages de cet Auteur.)*

LACROIX, Membre de l'Institut et de la Légion d'Honneur, etc., TRAITÉ DU CALCUL DIFFERENTIEL ET INTEGRAL, seconde édit., revue et considérablement augmentée, tome I et II, in-4., 40 fr.

Le tome II, qui vient de paraître, se vend séparément, 20 fr.

Le tome III et dernier paraîtra sous un an.

*(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages de cet Auteur.)*

*NOTA. Il reste encore des Exemplaires du troisième volume de la 1<sup>re</sup> édit. de cet Ouvrage, contenant un Traité des différences et des Séries, et qui se vend séparément 15 fr. — Il peut compléter ledit Ouvrage, en attendant que la seconde édition de ce troisième volume soit imprimée.*

LIBES, Professeur de Physique au Lycée Charlemagne; à Paris, TRAITÉ COMPLET ET ÉLÉMENTAIRE DE PHYSIQUE, présenté dans un ordre nouveau, d'après les découvertes modernes, deuxième édit., revue et considérablement augmentée, 3 vol. in-8., 18 fr.

— HISTOIRE PHILOSOPHIQUE DES PROGRÈS DE LA PHYSIQUE JUSQU'A NOS JOURS, 4 vol. in-8., 20 fr.  
Le tome IV, qui vient de paraître, se vend séparément 5 fr.

LAPLACE, Sénateur, Membre de l'Institut, etc., EXPOSITION DU SYSTÈME DU MONDE, quatrième édition, revue et augmentée par l'Auteur, et ornée de son portrait, in-4., 1813, 15 fr.

— Le même Ouvrage, 4<sup>e</sup> édit., 1813, 2 vol. in-8., sans portrait, 12 fr.

— THÉORIE ANALYTIQUE DES PROBABILITÉS, in-4., 1812, 18 fr.

— ESSAI PHILOSOPHIQUE SUR LES PROBABILITÉS, in-4., 1814, 5 fr.

*(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages du même Auteur.)*

**LAGRANGE, Sénateur, Membre de l'Institut de France, etc., THÉORIE DES FONCTIONS ANALYTIQUES**, contenant les principes du Calcul différentiel, dégagés de toute considération d'infiniment petits, d'évanouissans, de limites et de fluxions, et réduite à l'analyse algébrique des quantités finies, nouvelle édition, revue et augmentée par l'auteur, in-4., 1813, 15 fr.

(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages de cet Auteur.)

**DUPIN, Capitaine du Génie maritime, etc., DÉVELOPPEMENS DE GÉOMÉTRIE**, avec des Applications à la stabilité des Vaisseaux, aux déblais et remblais, au défillement, à l'Optique, etc., pour faire suite à la Géométrie descriptive et à la Géométrie analytique de M. Monge, in-4., avec planch., 15 fr.

— **ESSAI SUR DÉMOSTHÈNES ET SUR SON ÉLOQUENCE**, contenant une traduction des Harangues pour Olymthe, avec le texte en regard; des considérations sur les beautés des pensées et du style de l'Orateur athénien, in-8., 1814, 4 fr.

**BURCKHARDT, Membre de l'Institut de France, etc., TABLE DES DIVISEURS POUR TOUS LES NOMBRES DU DEUXIÈME MILLION**, ou plus exactement depuis 1020000 à 2028000, avec les Nombres premiers qui s'y trouvent, grand in-4., pap. vél., 1814, 12 fr.

— **TABLES DE LA LUNE**, faisant partie des Tables astronomiques publiées par le Bureau des Longitudes, in-4., 8 fr.

**EULER. LETTRES A UNE PRINCESSE D'ALLEMAGNE** sur divers sujets de Physique et de Philosophie, nouvelle édit., conforme à l'édition originale de Saint-Petersbourg, revue et augmentée de l'Éloge d'Euler par Condorcet, et de diverses Notes par M. Labey, Docteur en-Sciences à l'Université, Institutteur à l'École Polytechnique, etc., 2 forts vol. in-8. de 1180 pag., imprimés en caractère neuf dit *Cicéro gros-ail*, et sur pap. carré fin, avec le portrait de l'Auteur, 1812, 15 fr.

Il en a été tiré quelques exemplaires sur pap. vélin, dont le prix est double.

On trouve chez le même Libraire la collection complète des Ouvrages de cet Auteur.

**GARNIER, ancien Professeur à l'École Polytechnique, etc., GÉOMÉTRIE ANALYTIQUE, ou APPLICATION DE L'ALGÈBRE A LA GÉOMÉTRIE**, seconde édition, revue et considérablement augmentée, 1 vol. in-8., avec 14 planches, 1813, 5 fr. 50 c.

— **ANALYSE ALGÈBRE**, faisant suite à la première Section de l'Algèbre du même auteur, 2<sup>e</sup> édit., revue et considérabl. augm., in-8., 1814, 6 fr.

— **ÉLÉMENS DE GÉOMÉTRIE**, comprenant les deux Trigonométries, une Introduction à la Géométrie descriptive, les Élémens de la Polygonométrie, et quelques notions sur le levé des Plans, in-8., avec planch., 5 fr.

— **LEÇONS DE CALCUL DIFFÉRENTIEL**, 3<sup>e</sup> édit., in-8., 7 fr.

— **LEÇONS DE CALCUL INTÉGRAL**, 3<sup>e</sup> édit., in-8., 7 fr.

— **DISCUSSION DES RACINES** des Equations du premier degré à plusieurs inconnues, et élimination entre deux équations de degrés quelconques à deux inconnues; deuxième édit., revue et augmentée, in-8., 1813, 1 fr. 80 c.

(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages de cet Auteur.)

**CONNAISSANCE DES TEMS, ou DES MOUVEMENS CÉLESTES**, à l'usage des Astronomes et des Navigateurs, publiée par le Bureau des Longitudes de France, pour l'année 1815, avec 2 feuilles d'Additions seulement, 4 fr.

— *Idem*, pour l'année 1816, avec Additions, 6 fr.

— *Idem*, sans Additions, pour ladite année 1816, 4 fr.

On trouve chez le même Libraire la collection complète ou des années séparées de cet Ouvrage depuis 1760 jusqu'à ce jour.

**BEZOUT, TRAITÉ D'ARITHMÉTIQUE** à l'usage de la Marine et de l'Artillerie, avec des Notes et des Tables de Logarithmes, par A.-A.-L. Reynaud, Professeur au Lycée impérial, etc., Ouvrage adopté par l'Université, 7<sup>e</sup> édit., in-8., 1813, 3 fr.

— **GÉOMÉTRIE, TRIGONOMETRIE RECTILIGNE ET SPHÉRIQUE**, Notes sur la Géométrie, Elémens de Géométrie descriptive et Problèmes, etc., par Reynaud, Professeur, etc., seconde édit., in-8., 1812, 5 fr.

— **ALGÈBRE ET APPLICATION DE L'ALGÈBRE A LA GÉOMÉTRIE**, avec des Notes explicatives, par Reynaud, Professeur, etc., Ouvrage adopté par l'Université, in-8., 1812, 5 fr.

(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages de Bezout et Reynaud.)

**CHOMPRÉ, MÉTHODE LA PLUS NATURELLE ET LA PLUS SIMPLE D'ENSEIGNER A LIRE**, in-8., 1813, 1 fr. 25 c.

**SCOPPA**, Employé extraordinaire à l'Université, etc. **LES VRAIS PRINCIPES DE LA VERSIFICATION**, développés par un examen comparatif entre les langues italienne et française.

On y examine et l'on y compare l'accent, qui est la source de l'harmonie des vers; la nature, la versification et la musique de ces deux langues. — On y fait voir l'analogie qui existe entr'elles. — On propose les règles pour composer des vers lyriques, et les moyens d'accélérer les progrès de la musique en France, et, en relevant dans la langue française les beautés qui la rendent susceptible de tous les charmes de la poésie et de la musique, on la venge des imputations injurieuses de ceux qui lui refusent de la douceur et de l'harmonie.

Trois gros volumes in-8., avec 56 pl. de musique gravés, 24 fr.

Le tome III, qui vient de paraître, et qui contient de plus la Musique, se vend séparément, 10 fr. aux personnes qui ont les deux premiers volumes.

(Tous les journaux de Paris ont fait le plus grand éloge de cet Ouvrage; l'Institut de France en a fait un rapport très-avantageux.)

**VOLNEY**, Sénateur, Membre de l'Institut, etc. **RECHERCHES NOUVELLES SUR L'HISTOIRE ANCIENNE**, 3 part. formant 3 vol. in-8., 1814, 13 fr. 50 c.

NOTA. On vend séparément la 1<sup>re</sup> et la 3<sup>e</sup> partie aux personnes qui ont déjà la Chronologie d'Hérodote, qui forme la 2<sup>e</sup> partie de cet Ouvrage.

— **QUESTIONS DE STATISTIQUE** à l'usage des Voyageurs, in-8., 1813, 75 c.

(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages du même Auteur.)

**PRÉCIS HISTORIQUE** sur la vie et la mort de Joseph-Louis LAGRANGE, Sénateur, Membre de l'Institut de France, etc., par MM. Virey et Potel, Médecins, etc., in-4., 1813, 1 fr. 25 c.

**DELAMETHERIE**, Professeur au Collège de France, à Paris. **LEÇONS DE MINÉRALOGIE** données au Collège de France, 2 vol. in-8., 14 fr.

(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages de cet Auteur.)

**DUCOUÉDIC. LA RUCHE PYRAMIDALE**, Méthode simple et naturelle pour rendre perpétuelles toutes les peuplades d'Abeilles, et obtenir de chaque peuplade, à chaque automne, la récolte d'un panier plein de cire et de miel, sans mouches, sans couvain, outre plusieurs essaims; avec l'art de rétablir et d'utiliser, au retour de l'été, les ruches dont les peuplades auraient péri en automne, dans l'hiver ou au printemps, en faisant sortir les œufs restés dans les alvéoles; et l'art de convertir le miel en sucre blanc inodore, de faire l'hydromel, des sirops; etc.; seconde édition, considérablement augmentée et ornée d'une gravure, in-8., 1813, 3 fr.

**RAYMOND**, Professeur de Physique, etc. **ESSAI SUR LA DÉTERMINATION** des Bases physico-mathématiques de l'Art Musical, in-8., 1813, 2 fr.

— **LETTRE A M. VILLOTEAU** touchant ses vues sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la Musique, etc., in-8., 4 fr.

**DEVELEY**, Professeur. **ELEMENS DE GÉOMÉTRIE**, avec fig., in-8., 6 fr.

(Voyez mon Catalogue pour les autres ouvrages du même Auteur.)