

Tel est le titre d'un ouvrage important, dont la publication est prochaine. Aujourd'hui, nous donnons à nos lecteurs quelques fragments de la préface écrite par l'un des deux auteurs, préface dans laquelle le savant écrivain explique la révolution qui s'est faite dans ses idées sur le sujet même de l'ouvrage auquel il s'est associé.

«L'idée de ce Traité ne m'appartient pas.

Ceux qui ont lu mon *Dictionnaire de plain-chant* savent l'opinion [opinion] que j'ai professée pendant longtemps relativement à l'harmonie appliquée au chant grégorien.

Je pensais alors que le plain-chant était un système essentiellement mélodique; que l'harmonie, étant issue d'éléments qui lui étaient étrangers et n'étant venue que plusieurs siècles après, ne pouvait s'associer à une forme de chant pour laquelle elle n'était pas faite; qu'en conséquence, appliquer *rétroactivement* l'harmonie au plain-chant, c'était non-seulement accoupler deux choses disparates, mais les détruire l'une par l'autre, puisque l'une et l'autre reposent sur deux ordres de faits musicaux absolument différents, n'ayant ni la même origine ni la même destination. Je faisais seulement une exception en faveur de quelques faux-bourçons adoptés par l'Église dans certaines solennités.

Je n'ai nulle envie, comme on le voit, de dissimuler mes anciennes opinions, qu'on trouvera longuement développées en plusieurs endroits de mon *Dictionnaire*, notamment aux articles *Mélodie* et *Harmonie*; je les livre au jugement des lecteurs avec autant de franchise que je les énonçais naguère; bien plus, je les maintiens en un sens qui va être expliqué, et je dis qu'en présence des tentatives faites sous nos yeux, mon objection contre l'harmonie ou l'accompagnement du plain-chant subsiste encore aujourd'hui dans toute sa force.

J'ai toujours évité de mettre sur la même ligne ceux qui, par respect pour la gravité du chant ecclésiastique, ne se sont pas écartés, dans leur harmonie et leur accompagnement, de quelques accords simples et consonnants, et ceux qui n'ont pas craint de profaner les cantilènes sacrées par l'emploi des dissonances et de tous les artifices de l'art mondain. Ce n'est pas, néanmoins, que les uns et les autres ne fussent pleinement dans les eaux de la tonalité moderne, ceux-là par l'élément exclusivement consonnant, ceux-ci par l'élément à la fois consonnant et dissonant; ils ne pouvaient donc que me faire repousser toute harmonie, puisque si ces derniers violaient ouvertement les lois de la *tonalité*, les premiers en détruiraient au moins la *modalité* par l'impossibilité de pouvoir discerner, dans leur système, les modes entre eux. Et je me disais que tous ces essais avaient été condamnés d'avance par la bulle DOCTA SANCTORUM de Jean XXII, et qu'il n'en était aucun qui ne fût enveloppé dans la réprobation exprimée par ces paroles:

*Adeo ut interdum Antiphonarii et Gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo œdificant, tonos nesciunt, quos non secernunt, imo et confundunt.*

Voilà pour le présent.

Pour le passé, on m'opposait en premier lieu la grande école d'harmonie du XVI<sup>e</sup> siècle, cette école romaine, groupe lumineux au centre duquel apparaît Palestrina entouré de ses brillants satellites, Orlando Lasso, Cl. Merulo, Nanini, les deux Animuccia, les deux Anerio, les deux Gabrielli, etc. C'est là, me disait-on, c'est dans Palestrina qu'il faut chercher le secret de l'harmonie applicable au plain-chant, parce que les compositions de cette école sont écrites sur les modes ecclésiastiques. Écrire *sur* les modes ecclésiastiques n'est pas précisément écrire *suivant* ces mêmes modes. Ce qu'il y a de vrai, c'est que les maîtres dont on parle ont pris le plus souvent un ou plusieurs thèmes de plain-chant qu'ils développaient selon leur libre inspiration, et que le choix de tel ou tel sujet n'impliquait pour eux aucune obligation de se renfermer dans les limites du mode auquel ce motif était emprunté. Sans parler de quelques dissonances qu'on y remarque, rarement il est vrai, on peut dire que leurs compositions, par les nombreuses altérations de la tonalité qui s'y rencontrent, présentent une tonalité nouvelle à la veille d'éclore. On y a presque partout le sentiment du mode majeur et du mode mineur, et, dans la conclusion des périodes, le sentiment des cadences modernes: autant de faits nouveaux dont Palestrina n'avait pas tiré les dernières conséquences, car dans la marche successive de l'art, on ne passe à un nouvel ordre d'idées qu'après avoir épuisé celui qui l'a précédé immédiatement; mais ces conséquences furent tirées par les successeurs de ce grand homme, auxquels il faut faire remonter la formation de l'harmonie dissonante. Les œuvres de cette école ne peuvent donc se rapprocher du caractère du plain-chant que par certains traits éloignés de la tonalité générale.

.....

Or, en ce temps-là, je poursuivais la longue et laborieuse tâche de mon *Dictionnaire de plain-chant*. En face, d'une part, de la nomenclature interminable de mes articles, d'autre part, de cette inondation de musique profane, je croyais dresser un obituaire. Voilà que, dans la préface de ce gros livre, je laisse échapper ce cri de ma poitrine: Le plain-chant se meurt! La tonalité ecclésiastique est morte! Ce qui voulait dire: le goût théâtral qui nous domine a chassé de notre intelligence et de nos cœurs le sens et l'esprit du plain-chant, comme les accents mondains l'ont chassé de nos oreilles. Cri de douleur, cri d'angoisse, mais aussi cri d'alarme, car je voulais réveiller les fidèles, les gens de goût, le clergé, de leur engourdissement. Et néanmoins, tandis que, d'un côté, je déclarais mort le plain-chant, de l'autre, j'essayais de le sauver. Y avait-il là contradiction? – Oui, me dit-on. – Il fallait donc qu'en même temps que j'écrivais: le plain-chant est mort, il fallait biffer du même trait de plume tout le reste de mon travail! S'il y avait contradiction, c'était

une contradiction dont j'avais la conscience comme le médecin a conscience de lui-même, alors que, déclarant son malade désespéré, il essaye de tout et ne l'abandonne jamais tant qu'il reste un souffle de vie.

Quelles que fussent mes répugnances à admettre un système quelconque d'harmonie ou d'accompagnement appliqué au plain-chant, je me dis qu'entre le système qui mettait le moins en péril la tonalité grégorienne et le débordement complet de l'art mondain dans l'église, il n'y avait pas à hésiter; qu'il fallait, sinon songer à conjurer le mal, du moins retenir l'art sacré sur la pente, en un mot, gagner du temps. Je crus donc faire sagement, sur cette grave question de l'accompagnement du plain-chant, en reproduisant un article déjà publié dans l'ancienne *Revue de musique religieuse* de M. Danjou; et, pour qu'on ne m'accusât pas de m'être borné à l'avis d'un seul homme sur un sujet de cette importance, je demandai à un théoricien distingué un traité plus étendu encore sur la même matière; en sorte que, tout en dégageant ma responsabilité personnelle, je pus enrichir mon *Dictionnaire* de deux travaux dus à deux écrivains compétents, dont j'avais peut-être raison de ne pas partager les opinions sur ce point, puisqu'ils ne s'accordaient pas entre eux.

Ceux qui voudront s'amuser à relever des contradictions dans ce que j'ai écrit relativement au plain-chant, auront beau jeu avec moi, car après avoir professé l'opinion que le plain-chant est inharmonique, j'ai accepté une part de collaboration et par conséquent de responsabilité dans le présent *Traité*. Cette proposition: le plain-chant est inharmonique, je la maintiens encore, mais en faisant une distinction. Le plain-chant est inharmonique quant à la tonalité moderne, attendu qu'entre les éléments du système ecclésiastique et les éléments de la musique moderne, il existe une incomptabilité radicale, comme notre théorie le démontre à chaque page; mais il ne l'est pas quant à la tonalité ancienne, à sa propre tonalité. En d'autres termes, la tonalité ecclésiastique possède des énergies telles qu'on en peut faire sortir naturellement une harmonie *sui generis*, en même temps qu'elle repousse une harmonie procédant d'un système constitué sur des bases différentes. Cette distinction, que je n'avais pas faite dans le principe, il n'en coûte aucun sacrifice à mon amour-propre de déclarer que je ne l'aurais sans doute jamais faite de moi-même. J'éprouve, au contraire, une joie sensible à reporter à mon précieux collaborateur et ami l'honneur d'une conversion qui m'a mis en possession d'une vérité que je n'entrevois qu'à demi. Ce fut lorsque M. Niedermeyer m'eut démontré que non-seulement le plain-chant était susceptible d'une belle harmonie, mais encore que cette harmonie n'était que le développement naturel des lois mélodiques de ce même plain-chant, que je compris cette fécondité propre au système des modes ecclésiastiques, [ecclésiastiques,] en vertu de laquelle, loin d'être déshérité des avantages du système moderne, il peut et doit engendrer aussi bien que ce dernier une théorie harmonique.

M. Niedermeyer détermina en moi cette conviction par le simple exposé de deux règles fondamentales:

1° Nécessité, dans l'accompagnement du plain-chant, de l'emploi exclusif des notes de l'échelle;

2° Nécessité de donner aux accords de *finale* et de *dominante*, dans chaque mode, des fonctions analogues à celles que ces notes essentielles exercent dans la mélodie.

La première de ces règles donne les lois de la *tonalité* générale du plain-chant; la seconde donne les lois de la *modalité*, lois en vertu desquelles les modes peuvent être discernés entre eux.

L'énoncé de ces deux règles fut pour moi un trait de lumière; à l'instant les bases du système harmonique grégorien me furent révélées. J'entrevis sans peine qu'une bonne harmonie, dans toute tonalité, n'étant que le résultat de quatre mélodies simultanées, les trois mélodies ajoutées dans le plain-chant à la mélodie principale, loin de rendre plus confuse la perception du mode, devaient, au contraire, contribuer pour leur part à le mettre en lumière, puisque chacune de ces mélodies justifie de son côté les mêmes lois.

Les règles de l'harmonie grégorienne découlant, comme il a été dit, des lois purement mélodiques du plain-chant, le plan que nous avons à suivre était d'une extrême simplicité.

Dans les *Notions préliminaires*, nous avons exposé le plus nettement et le plus succinctement qu'il nous a été possible, les lois mélodiques sur lesquelles repose la constitution du plain-chant, telles qu'elles ont été enseignées par les théoriciens les plus estimés: Guido d'Arezzo, Odon de Cluny, D. Jumilhac, Leboeuf, Poisson. Nous avons donné la raison des huit modes, de leurs rapports par l'identité des finales dans chaque authentique et dans chaque plagal son dérivé; de leurs différences par la diversité des échelles, par le déplacement des demi-tons, par les finales et les dominantes, etc. Nous pensons avoir fait entrer dans ces *Notions préliminaires* tout ce qu'il est essentiel de savoir dans la simple pratique.

Nous avons posé ensuite les règles générales de l'harmonie grégorienne, les unes ayant trait à la *tonalité*, les autres à la *modalité*; après quoi, nous avons montré successivement l'application de ces règles générales aux huit modes, réservant pour deux digressions, placées l'une après les quatre premiers modes, l'autre après les quatre derniers, l'examen de quelques difficultés qu'il fallait résoudre à l'aide de considérations d'une certaine étendue, et peu susceptibles d'être présentées sous une forme didactique.

Les règles à suivre pour la transposition et la réduction des modes sont venues naturellement se placer après les règles des modes eux-mêmes, et nous avons terminé par une des parties les plus intéressantes de l'office divin, l'accompagnement de la psalmodie, dont nous avons donné de nombreux exemples.

Tel est l'ordre que nous avons suivi dans notre Traité. Nous croyons pouvoir dire que cette œuvre se tient et s'enchaîne dans toutes ses parties, qu'elle forme un tout parfaitement un et logique, non qu'on doive faire honneur de ce mérite au talent et à l'habileté des deux auteurs, mais parce qu'ils ont eu le bonheur de rencontrer le vrai, et qu'appuyés sur les lois immuables de la tonalité ecclésiastique, ils ont soumis, en dehors de toute idée de système, leur esprit et leurs facultés à l'action de ces mêmes lois, se déployant librement dans leurs suites et leurs applications.»

***LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 25 janvier 1857, pp. 28-30***

Journal Title: LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS  
Journal Subtitle: None  
Day of Week:  
Calendar Date: 25 JANVIER 1857  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number:  
Year: 24  
Series:  
Pagination: 28 à 30  
Issue:  
Title of Article: TRAITÉ THÉORIQUE ET PRATIQUE DE  
L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT  
Subtitle of Article:  
Signature: J. D'ORTIGUE  
Pseudonym: None  
Author: Joseph d'Ortigue  
Layout: Internal main text  
Cross-reference: