

Monsieur,

Il y a dans les écrits de M. de Maistre une phrase devenue célèbre:

«Il me semble que tout vrai philosophe doit opter entre ces deux hypothèses, ou qu'il va se former une nouvelle religion, ou que le christianisme sera rajeuni de quelque manière extraordinaire: c'est entre ces deux suppositions qu'il faut choisir, suivant le parti qu'on a pris sur la vérité du christianisme¹.»

Je m'empare de cette phrase et j'en fais la proposition suivante:

Tout musicien qui réfléchit doit opter entre ces deux hypothèses: ou qu'il va se former une nouvelle musique religieuse, autre que le chant grégorien, ou que la musique religieuse (toujours le chant grégorien) sera rajeuni de quelque manière extraordinaire: c'est entre ces deux suppositions qu'il faut choisir, suivant le parti qu'on a pris sur l'existence de la tonalité ecclésiastique.

Remarquez, Monsieur, le point en quoi ma proposition diffère de celle de l'illustre auteur des *Considérations sur la France*. M. de Maistre pense que le christianisme subsiste et subsistera toujours, et il conclut à un simple *rajeunissement*, c'est-à-dire à une nouvelle phase chrétienne plus brillante et plus complète que celle dont l'histoire fait mention.

Pour moi, – pardonnez-moi de mettre ainsi ma personnalité à côté // 165 // d'un aussi grand nom, – pour moi, dis-je, qui ne crois plus, sinon à l'existence, du moins à la vie de la tonalité ecclésiastique, je conclus à une nouvelle forme de la musique religieuse.

Ne vous récriez pas, Monsieur. Dieu sait ce que je donnerais pour être dans l'erreur! Mais l'erreur véritable est de s'imaginer que la tonalité du plain-chant vit toujours, qu'elle subsiste dans le présent et qu'elle subsistera dans l'avenir comme elle a subsisté dans le passé. Voilà l'erreur, et si je la combats, vous pouvez croire que c'est à contre cœur, comme un homme qui l'a partagée longtemps, et qui va jusqu'à l'aimer dans ses adversaires, dans ceux qui se figurent pouvoir ressusciter cette tonalité, y façonner de nouveau nos organes, et y plier les habitudes de notre oreille. Mais il faut prouver, l'histoire en main, que cette tonalité est bien réellement, ou, si vous voulez, bien malheureusement disparue, ainsi qu'une langue éteinte, et combien vaines et stériles (du moins quant au but qu'on se propose) sont toutes ces tentatives de résurrection par lesquelles d'excellents esprits, et, j'ajouterais, des cœurs fervents, se laissent abuser.

¹ *Consid. sur la France*, chap. V, pag. 85, édition de 1821; in-8°.

J'ouvre celui de nos historiens de la musique qui a incontestablement remué le plus d'idées et de faits. On ne se plaindra pas de la longueur des passages que j'aurai à lui emprunter, car nul mieux que lui n'a fait ressortir par une lumineuse et curieuse analyse toutes les faces de la question, et je ne sais pas de moyen plus propre à rendre inattaquable ma proposition, formulée sur celle de M. de Maistre, que de lui donner le commentaire qu'on va lire.

Dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, M. Fétis aborde la question de *la transformation complète de la tonalité, c'est-à-dire de l'art tout entier*. Il expose que depuis le XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e, les règles de l'harmonie avaient proscrit toute relation entre la quatrième degré de notre gamme, *fa*, et le septième, *si*; qu'entre ces deux intervalle il existait une incompatibilité tonale; en d'autres termes, que le seul fait de la réunion ou du rapport de ces deux notes *fa* et *si* était non-seulement réprouvé par l'oreille, mais encore destructif de la tonalité. «Or, poursuit M. Fétis, le résultat immédiat de la prohibition des rapports de la note supérieure du premier demi-ton (*fa*) avec la note inférieure du seconde (*si*), était qu'il ne pouvait y avoir de *note sensible* réelle dans la musique, conséquemment que la tonalité de la musique actuelle ne pouvait exister².»

J'interromps, dès à présent, cette citation pour faire observer que M. Fétis ne parle ici que du système de l'harmonie. Mais ce n'était pas seulement à partir du XIV^e siècle que le rapport de *fa* et de *si*, c'est-à-dire que la dissonance, que le *triton* était condamné; il l'était longtemps auparavant par tous les musiciens qui n'avaient en vue que l'enseignement théorique et pratique du chant. M. Fétis va nous dire que *les siècles l'avaient proscrit*. Guido, parlant du *bémol* (le *si*), s'exprime ainsi: *Et ideo additum est, quia cum quarta à se § tritono differente, nequibat habere concordiam*³; et Fr. Gafori, qui vécut beaucoup plus tard, mais qui parle des temps antérieurs, dit que le tétrachorde *Sin minon* [sic] fut ajouté *ad demulcendam tritonis duritiem, cujus dissonum, asperumque modulamen ars abjicit, et perhorrescit natura*⁴. Ainsi, le rapport de *fa* à *si*, autrement dit la dissonance naturelle, le *triton*, en un mot, n'était pas seulement une chose proscrite de tout temps, c'était une chose que l'art repoussait, qui faisait *horreur à la nature* (*perhorrescit natura*) qui faisait violence à l'organisation humaine; et comme l'organisation humaine était déterminée à cette répulsion par l'influence seule de la tonalité, suivant les conditions de laquelle elle s'était modifiée, il s'ensuivait que le *triton* était le renversement et l'anéantissement de la tonalité elle-même. C'était là le monstre, l'épouvantail, contre lequel la doctrine avait lancé l'anathème, contre lequel l'oreille protestait; c'était enfin, ainsi qu'on l'avait nommé, *le Diable dans la musique, Diabolus in musicâ*: l'abomination de la désolation!

² *Résumé philosophique de l'hist. de la musique*, p. 220-223.

³ *Microl*, cap. 5.

⁴ *Lib. 5, Theor. cap. 1 et 3.*

Or, qu'advint-il? Ici je prévient M. Fétis, qui ne me contredira pas, il advint que ce *Diabolus in musicâ* que cette chose qui, je le répète à dessein, faisait horreur à la nature, faisait violence à l'organisation, et que l'art rejetait hors de sa sphère; il advint que cet élément subversif, destructif de la tonalité ancienne, fut la base, le fondement, la clef de voûte de la tonalité moderne, l'élément par lequel l'oreille est inévitablement sollicitée, vers lequel elle est entraînée invinciblement, et en vertu duquel se développe ce que j'appellerai son *accoutumance* pour les diverses propriétés du système tout entier. D'où il suit que, l'absence de l'élément du triton étant la condition nécessaire et essentielle de la tonalité ancienne, et la présence de ce même triton étant la condition nécessaire et essentielle de la tonalité moderne, il y a entre ces deux tonalités incompatibilité radicale, et que si, pour juger de l'une comme de l'autre, on invoque le sentiment de l'oreille, le moyen plus sûr de ne pas se tromper est de conclure plutôt en un sens inverse de ce même sentiment, c'est-à-dire qu'au lieu de se prononcer sur des convenances ou des perceptions sympathiques, on doit décider d'après des répulsions. L'absurde! voilà donc le dernier critérium.

Mais ce n'est pas assez de montrer qu'il ne peut y avoir compatibilité entre les deux tonalités; il faut montrer encore qu'il ne peut y avoir entre elles cet accord passif qui consiste à vivre chacun de son côté, à coexister ensemble. Si la tonalité actuelle, ainsi que le dit M. Fétis, *ne pouvait exister* avec l'ancienne, comment concevrait-on que celle-ci pût exister avec la moderne, de sa nature bien plus envahissante, avec la tonalité conquérante, victorieuse, celle dont toutes oreilles sont complices; celle qui a pour elle, je ne dirai pas la vogue et la mode, car ce dont il s'agit est bien plus profond que la mode et la vogue, mais la vie, le mouvement, le progrès, et finalement le *monde*, qui lui a donné son épithète la plus caractéristique? Cette seule considération suffit.

Cela posé, cédon's la parole à M. Fétis:

«Eh bien, dit-il, ce que la doctrine avait condamné, ce que les siècles (les siècles!) avaient proscrit, un homme osa le faire un jour. Guidé par son instinct, il eut plus de confiance dans ce qu'il lui conseillait que dans les règles, et malgré les cris d'épouvante de tout un peuple de musiciens, il osa mettre en rapport la quatrième note de la gamme, la cinquième et la septième (le triton). Par ce seul fait, il créa les dissonances naturelles de l'harmonie, une tonalité nouvelle, le genre de musique qu'on appelle *chromatique*, et conséquemment la *modulation*. Que de choses produites par une seule agrégation harmonique! L'auteur de cette merveilleuse découverte est.... Monteverde [Monteverdi].... Lui-même s'attribue l'invention du genre modulé, animé, expressif dans la préface de l'un de ses ouvrages. C'est qu'en effet l'accent passionné n'existe et ne peut exister que dans la note sensible, et que celle-ci ne peut naître que de son rapport avec le quatrième et le cinquième degré de la gamme; c'est que toute note mise en rapport harmonique de quarte majeure avec une autre, détermine la sensation d'un ton nouveau, sans qu'il soit nécessaire de faire entendre une tonique ou de

faire un acte de cadence, et que par cette faculté de la quarte majeure de créer immédiatement une note sensible, la modulation, c'est-à-dire la succession nécessaire des tons différents, devient facile. Admirable coïncidence de deux idées fécondes! Le drame musical prend naissance; mais le drame vit d'émotions, et la tonalité du plain-chant, grave, sévère et calme, ne saurait lui fournir d'accents passionnés, et l'harmonie de cette tonalité ne renferme pas les éléments de la transition. Alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique du drame est créé d'un seul coup. Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte, car, dans la première moitié du XVII^e siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance remarquable⁵.....»

// 166 // N'est-il pas évident qu'un nouvel ordre d'idées, un élément social nouveau, un nouvel esprit s'introduisait dans la musique par le seul fait de la création de la tonalité, et que la dissonance, la modulation, la transition, la *note sensible*, l'*accent passionné* (remarquez ces expressions, je vous prie), n'étaient que l'enveloppe matérielle, le moyen, l'expression extérieure, grâce auxquels le principe nouveau, savoir le *moi humain*, qui avait déjà pénétré, pour ainsi dire, les couches supérieures de la pensée, se faisait une issue dans l'art musical? Car, de même que l'ancienne tonalité, par le fait de sa constitution, comportait le sentiment du repos⁶, c'est-à-dire faisait naître l'idée de permanence, d'immutabilité, d'infini, qui convient à l'expression des choses divines; des même aussi le trouble, l'agitation, l'expression fébrile et tumultueuse des passions, qui sont de l'essence des choses terrestres, sont inhérents à la tonalité moderne, et cela en vertu de sa constitution qui repose sur la *dissonance* et la *transition*. – Mais laissons conclure M. Fétis:

«Monteverde [Monteverdi], qui avait fort bien aperçu les résultats de son heureuse témérité, sous le rapport de l'expression dramatique, n'en vit par les conséquences à l'égard de la tonalité. Attaqué avec violence par quelques zélés partisans de l'ancienne doctrine, particulièrement par Artusi, il ne comprit pas plus que ses adversaires qu'il venait *d'anéantir* l'existence des tons du chant ecclésiastique dans la musique mondaine. On peut se convaincre par la lecture de quelques-unes des préfaces de ses ouvrages, qu'il n'avait pas porté ses vues sur cet important objet. Il n'est pas moins certain, cependant, qu'après que l'harmonie des dissonances de septième, de neuvième, et celles qui en dérivent, se fut introduite dans la musique de chambre et de théâtre, il n'y eut plus de premier, de second, de troisième ton,

⁵ *Ibid.* Il serait trop long d'énumérer ici les divers écrits où M. Fétis est revenu sur l'analyse de cette mémorable époque de l'art musical, et toujours en répandant sur la question de nouvelles clartés. Je renvoie les lecteurs de la *Revue et Gazette mu- // 166 // -sicales [musicales]* à la 2^e *Lettre de M. Fétis à M. Halévy*, 29 décembre 1850, et au n° du 7 juillet de la même année.

⁶ «On comprend qu'un système de tonalité qui repoussait l'attraction des deux demi-tons de la gamme ne pouvait avoir pour base de l'harmonie que des accords consonnants; car, en absence d'attraction de ces notes de la gamme, il n'y a que repos dans la musique.» V. Fétis, *Gazette musicale* du 7 juillet 1850.

d'authentique ni de plagal dans la musique: il y eut un mode majeur et un mineur; en ut mot, *la tonalité ancienne disparut* et la moderne fut créée⁷.»

La première observation qui se présente après la lecture de ce passage remarquable, c'est que les révolutions qui s'opèrent dans les arts comme celles qui s'opèrent dans les empires, se font malgré ceux qui les font. Rarement l'action de l'homme est en harmonie avec sa volonté. L'homme n'a l'idée que d'un progrès, d'une amélioration, d'une réforme; mais un instinct dont il n'a pas conscience le pousse à une révolution. Cette révolution est bien le fait de tel ou tel homme en particulier, puisqu'ils en ont été les instruments; mais, moralement, elle est l'œuvre de la civilisation entière; elle est le produit, la résultante des éléments amoncelés de longue main dans la société, éléments divers, les uns sympathiques, les autres hétérogènes aux apparences, qui finissent pourtant par se combiner, et, comme l'électricité, par faire explosion sur un seul point. M. Fétis s'écrie: «Admirable coïncidence de deux idées fécondes! Le drame musical prend naissance..... Alors le besoin inspire le génie, et tout ce qui peut donner la vie à la musique mondaine est créé d'un seul coup.» Mais la création du drame musical et celle de la tonalité mondaine ne sont que deux faits, deux conséquences, deux accidents bien minimes dans cette transformation plus complète, plus générale, qui déjà avait envahi les profondeurs comme les points culminants de l'ordre social, et qui, de proche en proche, devait s'étendre à toutes les conceptions. Il n'y avait pas deux idées fécondes se rencontrant fortuitement. Il n'y en avait qu'une seule, et ces révolutions partielles dont l'histoire du drame musical et celle de la tonalité offrent le tableau, si radicales qu'elles fussent, n'étaient autre chose que le contre-coup de ce que le principe d'émancipation intellectuelle, l'expansion de l'individualité humaine, la théorie du libre examen, proclamés par la science du XVI^e siècle et la réforme, avaient produit dans les zones supérieures de la pensée. *Le besoin inspire le génie!* voilà le vrai mot. Bonne ou mauvaise, une fois déterminée la tendance d'une époque, tout se développe harmoniquement dans le même sens, car la première loi de l'esprit humain, c'est l'unité.

C'est ce qui ressortira plus particulièrement encore des faits que je me propose d'exposer et de discuter dans ma prochaine lettre.

Agréez, Monsieur, la nouvelle assurance de mes sentiments les plus distingués.

⁷ *Résumé philos. de l'hist. de la mus., loc. cit.*

LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS, 25 mai 1851, pp. 164-166

Journal Title: LA REVUE ET GAZETTE MUSICALE DE PARIS
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: 25 MAI 1851
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: XVIII, 21
Year: 18
Series:
Pagination: 164 à 166
Issue:
Title of Article: DEUXIÈME LETTRE À M. LE PRINCE DE LA
MOSKOWA
Subtitle of Article: SUR TENTATIVES DE RESTAURATION DONT
LE CHANT GRÉGORIEN EST L'OBJET
Signature: J. D'ORTIGUE
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Internal main text
Cross-reference: XVIII, 19 et XVIII, 22