

Nous touchons une époque où, si je ne me trompe, nous verrons s'accomplir dans l'art musical une des plus mystérieuses et des plus profondes transformations que cet art ait à subir dans le cours de son évolution successive. Quand je dis transformation, je n'entends pas seulement parler d'un simple changement de formes, d'une extension dans les ressources matérielles et les moyens d'effet dont la musique dispose. Tout cela n'est qu'accidentel, accessoire. Cette réforme sera plus complète: elle pénétrera jusqu'à l'intimité des élémens constitutifs de l'art, non pour en changer la nature et l'essence, mais, au contraire, pour soumettre ces élémens à l'action immédiate des lois immuables qui dérivent de leur propre essence et de leur propre nature; pour les dégager insensiblement de tout ce que les goûts frivoles de la multitude, la mode, les systèmes, les écoles y ont tour à tour mêlé de conventionnel et de factice; enfin, pour les rendre à leur destination primitive et invariable, suivant laquelle les types d'art se présen- // 49 // -tent [présentent] à nous sous des manifestations si pures et si belles, qu'à leur apparition nous ne pouvons nous empêcher d'y reconnaître l'expression vraie et fidèle de ce qu'il y a de constant et d'impérissable dans l'homme.

Dans l'antiquité, la musique avait le secret d'une harmonie et d'une expression essentielles, c'est-à-dire, inhérentes à sa nature même. Elle n'agissait pas seulement, comme la nôtre, sur cette partie de l'âme que l'on nomme l'âme sensible; elle agissait sur l'âme intellectuelle. Elle n'agissait pas seulement, comme le nôtre, sur quelques individus organisés d'une certaine manière, elle agissait sur tous les hommes. La musique n'était pas un art qui ne produisait que de vagues sensations de plaisir, au moyen de la combinaison des sons. C'était une langue dont l'énergie propre avait en elle-même sa raison, sa signification. Aussi était-elle une parole universelle; aussi continuait-elle la tradition orale; et sa *virtualité*, si l'on me permet cette expression, était telle qu'elle prêtait une force inconnue à la parole proprement dite et lui communiquait ce caractère de durée et de permanence qui a passé depuis dans l'écriture. En un mot, unie à la parole, la musique s'élevait au rang de première puissance et constituait la Poésie.

De nos jours, la musique semble tendre à redevenir une langue universelle, quoique dans un sens moins général, et à reconquérir une partie de cette puissance et de ces effets qu'elle a perdus depuis son divorce avec la poésie homérique et biblique. Mais, loin de produire de pareils effets par le concours, ou plutôt, par la concentration des élémens de tous les arts en un seul, elle les opérera désormais par le développement interne de tous les principes qui la composent. Ainsi, bien que séparée de la parole, elle deviendra à elle seule une seconde parole; séparée de la poésie, elle deviendra à elle seule une seconde poésie. Et j'en atteste tous ceux qui ont compris les beautés des œuvres d'un Beethoven, d'un Weber, d'un Meyerbeer: qu'ils disent si la dénomination vulgaire de *musicien* répond à l'idée qu'ils se font de l'intelligence, de la hauteur de pensée, et de la profondeur de sentiment que l'on doit supposer à de tels hommes. A nos yeux, Beethoven est un aussi grand homme que Dante et Milton. Chez lui, le musicien n'est que le marche-pied du poète.

Voici comment l'on peut expliquer cette transformation de l'art musical.

// 50 // Les divers systèmes de musique qui se sont succédé depuis l'antiquité jusqu'à notre système de musique moderne, sont tous basés sur une constitution particulière de l'échelle musicale, selon laquelle les intervalles sont coordonnés d'après un certain ordre en harmonie avec le principe de la constitution de l'échelle elle-même. Le système en usage chez un peuple est nécessairement en rapport avec l'organisation des individus telle que cette organisation résulte du climat, des éléments du langage, de l'accent, de l'éducation, de l'ouïe, et même de tout l'ensemble de la civilisation.

Si l'on admet que chaque race d'hommes a été chargée de conserver certaines formes de la civilisation antique, on doit penser que son système musical est étroitement lié à cette partie des traditions primordiales dont le dépôt lui a été confié. Ce système subsiste aussi long-temps que subsistent les institutions, la langue et la civilisation de la nation à laquelle il appartient, en un mot, aussi long-temps que la nation elle-même subsiste. Lorsque la nation se disperse ou disparaît, la musique subit un sort analogue. Or, pour ne pas perdre de vue notre comparaison de la musique et de la parole, ces divers systèmes de musique, tous dérivés de la musique primitive, sont, relativement à cette musique, comme les différentes langues, les différents idiômes sont à la parole initiale, comme les diverses races humaines sont à l'égard de la première famille; et ces divers systèmes de musique éteints, ces *tonalités* perdues, sont, relativement à nous, musiciens du dix-neuvième siècle, comme des langues mortes, que quelques hommes patients et curieux cherchent à parler, et dont ils tâchent de recomposer la syntaxe. Mais ces tonalités, ces langues musicales étant issues de la langue musicale primitive, donnée à l'homme avec la parole, il s'ensuit que, malgré des différences particulières de constitution, elles doivent reposer sur les mêmes lois fondamentales, de même que toutes les langues sont basées sur une grammaire générale. En effet, certains intervalles générateurs des autres intervalles de la gamme se retrouvent les mêmes dans tous les systèmes anciens et modernes. Chabanon a entrevu cette vérité quand il a dit: «Serait-il vrai que le chant fût un par toute la terre? que résultant des proportions harmoniques, qui sont une loi invariable de la nature, sa principale constitution fût invariable aussi? Nous le pensons; et ce fait étant reconnu vrai, il existe pour tous les hommes de tous les temps, de tous les climats, une langue commune, et dont les différences les plus remarquables d'un pays à // 51 // un autre, n'empêchent pas qu'elle ne soit partout intelligible (1).»

(1) *De la musique considérée en elle-même*, etc. Réflexions préliminaires, p. 3.

Je dis que Chabanon n'a fait qu'entrevoir cette vérité; car s'il l'eût saisie tout entière, il aurait observé que les différences de la musique d'un pays à un autre sont telles, qu'elles rendent, par exemple, l'art des Orientaux *inintelligible* pour les habitans de l'Europe, et réciproquement. Mais, quelque inexacte que soit, sur ce fait, l'assertion de l'auteur, il n'en est pas moins vrai qu'il a eu un sentiment très juste du principe que nous venons d'énoncer.

Notre système de musique actuel découle donc de la musique primitive par une sorte de filiation que les découvertes scientifiques rendront chaque jour plus sensible, ou plutôt, notre système actuel était contenu implicitement et en puissance dans la notion générale de la musique dans l'antiquité. Lui seul, maintenant, règne presque exclusivement dans le monde entier. Et il y a cette différence entre ce système et ceux qui l'ont précédé, que la formation de ceux-ci a été en quelque sorte isolée et locale, tandis que le nôtre a des origines multiples et peut être considéré comme le produit de la décomposition de tous les systèmes existans à l'époque de la grande épuration de la civilisation au moyen âge.

Les systèmes qui ont engendré le nôtre ayant accompli chacun leur évolution; ayant, pour ainsi parler, épuisé toutes les manifestations et toutes les formes de beauté qu'il leur était donné de produire suivant la nature de leur principe, sont tombés, comme nous l'avons vu plus haut, dans le domaine de l'histoire pour faire partie du riche fonds ouvert à l'explorateur du passé.

Il en serait peut-être ainsi de notre musique, et dans un temps prochain, si des symptômes évidens ne venaient nous annoncer un grand travail de transformation.

Notre art scolastique a épuisé tout ce qu'il y avait en lui de sève et de vie; il n'en reste plus qu'un corps inanimé et décrépité. Mais ce n'est pas là notre musique moderne; ce n'en est qu'une forme transitoire; et cette forme déjà pétrifiée n'est plus qu'un anachronisme, bien qu'elle fasse tous ses efforts pour prolonger, au sein de l'école, sa tenace existence.

Notre système marche à grands pas vers un merveilleux développement, et il y atteindra infailliblement parce qu'il y a en lui ce qui ne s'est pas rencontré dans ceux qui l'ont précédé, c'est-à-dire // 52 // comme une force d'expansion, de dilatation et d'attraction tout à la fois, qui le rend propre à s'assimiler tout ce que les autres ont renfermé de types primitifs et d'éléments puisés aux sources mêmes de la nature. J'ai eu l'occasion d'indiquer tout à l'heure que les divers systèmes de musique ont été partagés suivant la distinction des facultés humaines représentées individuellement par chaque race d'hommes, par la langue que parle chaque race, et par la portion de traditions dont chacune est chargée de maintenir le dépôt. Je n'hésite point à dire de notre système musical, ainsi qu'on l'a dit de la langue française, qu'il a été, à l'instant de sa formation, frappé du sceau de l'universalité, et qu'en vertu de ce caractère qui se développe incessamment, notre musique devra correspondre à toutes les facultés de l'intelligence, comme à tous les ordres de manifestations de l'âme humaine considérée sous toutes ses modifications possibles.

Ici, je sens que, pour me mettre à l'abri de l'accusation de paradoxe, je dois invoquer des témoignages relativement à cette manifestation du caractère d'universalité dans notre musique actuelle. Je me contenterai de citer un écrivain à qui l'on ne saurait, sans injustice, refuser une véritable compétence en semblable matière, quelle que soit d'ailleurs la réserve avec

laquelle on doit accepter une foule de ses jugemens sur l'art contemporain.

M. Fétis, ayant à parler non seulement des différences qui existent entre la musique des Orientaux, celles des Écossais et celle des habitans du Tyrol, mais encore des caractères particuliers que présentent l'art français, l'art italien et l'art allemand, M. Fétis disait, en 1828:

«Peut-être toutes ces différences finiront-elles par s'affaiblir; déjà les systèmes particuliers de chaque nation européenne se font de mutuelles concessions..... Bientôt il n'y aura plus de musique française, italienne ou allemande; elles se seront toutes confondues en une seule (1).»

Mais l'auteur a été beaucoup plus explicite dans deux autres écrits plus récents. Ici, analysant les diverses formes que notre art a affectées dans ses périodes successives, il les a toutes comprises dans la classification suivante:

1° *Genre unitonique*. C'est celui de la tonalité du plain-chant. Cette // 53 // tonalité excluant toute modulation, puisque la *note sensible*, c'est-à-dire l'élément de modulation, n'existait pas encore, il s'ensuivait qu'elle ne comportait aucun changement de ton et qu'elle ne reposait que sur un seul.

2° *Genre transitonique*. Lorsque l'harmonie dissonante naturelle, trouvée au seizième siècle, admit l'emploi de la note sensible en rapport avec le quatrième degré de la gamme, le chant cessa d'être renfermé dans un seul ton: l'élément de la modulation ou de la transition était découvert.

3° *Genre pluritonique*. Ce genre n'est que le développement du précédent; il consiste dans la découverte de nouvelles relations des sons entre eux et de l'emploi de ce qu'on appelle *Enharmonie*. Ce genre a reçu toute son extension, d'abord au dix-septième siècle, entre les mains de Scarlatti, puis dans celles de Mozart, de Haydn, de Beethoven et de Rossini.

4° Enfin, le *genre omnitonique*. Dans ce genre, un son étant donné, il doit, par des combinaisons harmoniques nouvelles et imprévues, pouvoir se résoudre dans tous les tons et tous les modes existans dans la nature (1).

Je n'ignore pas que l'écrivain dont il est ici question se flatte d'avoir fait, à lui seul, la découverte de ce dernier ordre, qui *appartient*, dit-il, *à la musique future*. Néanmoins, de son propre aveu, certains musiciens de nos jours ont employé de semblables combinaisons. Il ne nous en faut pas davantage pour affirmer que ce grand développement de tonalité dans notre musique est déjà en voie d'accomplissement.

(1) *Revue musicale*, tome III, p. 470.

(1) Voir la *Gazette musicale* de 1836, p. 304, et la *Biographie universelle des musiciens*, tom. IV, pp. 112 et 113.

Suivant nous, ce progrès s'est fait remarquer pour la première fois dans les compositions de Beethoven, que l'on range communément dans la troisième catégorie de ses œuvres; je veux parler de celles qu'il écrivit depuis environ 1815 jusqu'à la fin de sa vie. Deux critiques, dont le premier est feu M. F. Stoëpel, et le second, ce même M. Fétis, l'auteur de la découverte de la *musique future*, attribuent à la surdité, dont Beethoven fut frappé dans sa jeunesse, ces harmonies étranges, ces modulations inusitées, ces *redites des mêmes pensées*, ces *divagations* de plan qu'ils ont cru observer dans les ouvrages de la troisième période. Ils disent que la surdité avait insens- // 54 // -siblement [insensiblement] occasionné chez Beethoven la perte de la mémoire et de la perception intérieure des sons. Je crois, pour le dire en passant, qu'il y aurait lieu à soutenir ici, contre ces deux critiques, une belle thèse à la fois physiologique et psychologique, dans laquelle on prouverait, par le phénomène de la pensée et de sa production extérieure, que la surdité survenue à un musicien, alors que l'organe de l'ouïe a acquis chez lui toute sa perfection, loin de nuire à la perception intérieure des sons, ne pourrait que favoriser le développement de cette faculté, en raison même de l'isolement où elle le placerait par rapport au monde extérieur. Il est constant que le compositeur trouve en lui-même, et pour ainsi dire, dans les ressorts cachés d'un clavier intime, les sons et les relations des sons qu'il note sur le papier. Autant la ressource d'un instrument, du piano, par exemple, sert et soutient le compositeur vulgaire, dépourvu d'idées et d'invention, par la rencontre fortuite qu'il fait de quelques mélodies et de quelques effets en promenant ses doigts sur les touches; autant cet instrument limite et restreint la pensée du véritable artiste dans le moment de l'inspiration. L'instrumentaliste combine entre eux de nouveaux groupes, de nouvelles associations d'instruments, dont les analogues n'existent dans aucune musique. Mais son instinct l'avertit que ces types sont dans la nature, et, par une audition mystérieuse, il peut juger en lui-même de ces sonorités. Que serait le poète qui ne pourrait composer qu'avec le secours d'un *Dictionnaire des rimes*? Bernardin de Saint-Pierre a fort bien dit «qu'apprendre à parler par les règles de la grammaire, c'est vouloir marcher suivant les lois de l'équilibre.» Le piano, c'est l'équilibre du musicien médiocre; c'est le balancier qui retient le funambule sur sa corde et l'empêche de trébucher à droite ou à gauche.

Beethoven donc était privé de l'ouïe; mais il n'était pas privé de cette espèce d'*entendement* intime, et, je le répète, cette faculté était d'autant plus puissante chez lui qu'elle n'était pas à chaque instant troublée par les perceptions matérielles de l'oreille. La surdité a été pour Beethoven ce que la cécité fut pour Milton, un moyen de concentrer au dedans toutes les forces du génie et de leur donner un plus grand développement, en les livrant à leur énergie méditative et solitaire. «Peut-être, dit un biographe, ne formerait-on pas une hypothèse absurde, si l'on affirmait que la cécité de Milton fut favorable au développement de ce talent admirable. Pour lui, le monde extérieur n'existait plus, et cette prison factice dans laquelle il vivait, augmentait l'activité de son imagination. Pendant le sommeil, // 55 // les illusions de cette magicienne acquièrent un degré d'intensité et de réalité presque miraculeux. Dans les ténèbres et le silence, elle prend aussi plus d'énergie et de développement.

J'ai connu des artistes qui, après avoir gravé une image dans leur pensée, afin de la reproduire plus tard, fermaient les yeux pour que ce souvenir devînt plus vif et plus distinct; aussi ne serions-nous pas éloignés de croire que l'infirmité de Milton, en concentrant les forces de sa pensée, a été favorable au déploiement de ses facultés intellectuelles. Il nous le dit lui-même: *Je suis tombé dans de mauvais jours et au milieu de langues mauvaises. Le danger et les ténèbres me seroient de ceinture. Jamais ne revenait pour moi ni le midi, ni la douce soirée, ni le riant matin. Jamais ma vue n'était rafraîchie par l'éclat du printemps, égayée par la rosée d'été, par l'aspect des troupeaux épars dans les plaines, ou par la divine figure de l'homme. Hélas! non: toujours des nuages, une éternelle nuit! Et cependant mon cœur n'a pas faibli; l'espérance ne m'a pas quitté; toujours j'ai marché en avant, toujours courageux, toujours faisant face à l'orage* ⁽¹⁾.»

Substituez le mot *surdité* au mot *cécité*, vous avez un paragraphe de la biographie de Beethoven (2).

(1) *Revue britannique* de septembre 1835.

(2) Beethoven a fait le *pendant* de la page qu'on vient de citer dans son immortel testament. En voici la première partie:

«O hommes, qui me croyez haineux, intraitable ou misantrope, et qui me représentez comme tel, combien vous me faites tort! Vous ignorez les raisons secrètes qui font que je vous parais ainsi. Dès mon enfance, j'étais porté de cœur et d'esprit au sentiment de la bienveillance; j'éprouvais même le besoin de faire de belles actions: mais songez que depuis six ans je souffre d'un mal terrible qu'aggravent d'ignorans médecins; que, bercé d'année en année par l'espoir d'une amélioration, j'en suis venu à la perspective d'être sans cesse sous l'influence d'un mal dont la guérison sera fort longue et peut-être impossible. Pensez que né avec un tempérament ardent, impétueux, capable de sentir les agrémens de la société, j'ai été obligé de m'en séparer de bonne heure et de mener une vie solitaire. Si quelquefois je voulais oublier mon infirmité, oh! combien j'en étais durement puni par la triste et douloureuse épreuve de ma difficulté d'entendre! Et cependant il m'était impossible de dire aux hommes: Parlez plus haut, criez; je suis sourd! Comment me résoudre à avouer la faiblesse d'un sens qui aurait dû être chez moi plus complet que chez tout autre! d'un sens que j'ai possédé dans l'état de perfection, et d'une perfection telle qu'elle s'est rencontrée chez peu d'hommes de mon art! — Non, je ne le puis pas.

«Pardonnez-moi donc si vous me voyez me retirer en arrière quand je voudrais // 56 // me mêler parmi vous; mon malheur m'est d'autant plus pénible qu'il fait que l'on me méconnaît. Pour moi, point de distraction, point d'épanchement mutuel. Vivant presque entièrement seul, sans autres relations que celles qu'une impérieuse nécessité commande, semblable à un banni, toutes les fois que je m'approche du monde, une affreuse inquiétude s'empare de moi; je crains à tout instant d'y faire apercevoir mon état

.....
Pourtant, lorsqu'en dépit des motifs qui m'éloignaient de la société, je m'y laissais entraîner, de quel chagrin j'étais saisi quand quelqu'un se trouvant à côté de moi, entendait de loin une flûte et que je n'entendais rien! quand il entendait chanter un pâtre et que je n'entendais rien! J'en ressentais un désespoir si violent, que peu s'en fallait que je ne misse fin à ma vie!

«L'art seul m'a retenu; il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est ainsi que je continuais cette vie

// 56 // Les dernières œuvres de Beethoven sont donc, à notre sens, les premières où se révèle cette tendance de l'art musical à sortir des limites de l'ordre *pluritonique* pour entrer dans le champ presque sans bornes de l'ordre *omnitonique*. Cette tendance se fait sentir également, quoique avec des nuances diverses, dans la musique de Weber et de M. Meyerbeer. Mais, de tous les compositeurs de nos jours, M. Berlioz est celui qui s'est placé, de prime-abord, le plus franchement et le plus hardiment à ce point de vue. Les lecteurs qui seraient tentés de me reprocher d'avoir pris un trop long détour pour arriver à M. Berlioz et à sa messe de *Requiem*, doivent comprendre maintenant, par l'exposé des diverses phases qu'a parcourues notre système musical, que cet examen préalable était nécessaire pour nous livrer à l'examen qui va suivre. Ils ne tarderont pas non plus de s'apercevoir qu'il a été implicitement question de M. Berlioz long-temps avant que nous ayons eu l'occasion de prononcer son nom. Lorsque un homme excite d'ardentes controverses parmi ceux-là mêmes qui cultivent le même art que lui, il y a bien des idées à définir, bien des notions à distinguer, bien des faits à constater; en un mot, il y a toute une question à poser avant d'en venir à une appréciation individuelle. Si l'on néglige ces prémisses, on court risque de s'engager dans des discussions irritantes.

M. Berlioz arrivant avec des productions musicales conçues d'après un ordre d'idées non encore admis par l'école et déconcertant, chez // 57 // la plupart des vieux musiciens, les habitudes de l'oreille, a apporté, par cela même, toute une théorie nouvelle, en harmonie avec cet ordre d'idées adopté par lui.

Voici ce qui en est résulté: d'un côté, ceux qui admettent comme définitif tout ce qu'ils ont trouvé établi à leur entrée dans l'école et ce que l'école leur a effectivement présenté comme définitif, voyant que ces principes nouveaux choquaient ouvertement et heurtaient de front les maximes ayant à leurs yeux force de loi, ceux-là ont crié à l'innovation, à la perte, à la ruine entière de l'art. D'un autre côté, ceux qui comprennent ou qui sentent instinctivement que l'art ne saurait rester stationnaire, qu'il ne peut porter éternellement, avec les insignes passagères d'une époque, la livrée d'un homme de génie quel qu'il soit, en un mot, que l'art, cette expression fidèle de l'humanité, doit tendre incessamment à rentrer sous l'empire des lois essentielles dérivant de sa constitution intime et de sa destination primitive; ceux-là ont applaudi avec enthousiasme à une tentative qui leur semblait un acheminement vers ce but. En sorte que le monde musical s'est vu tout à coup partagé entre les hommes du passé et les hommes de l'avenir, entre le parti du mouvement et celui de la résistance, entre ceux qui ont foi et qui espèrent en une grande régénération, et les prophètes de malheur qui disent que l'art s'en va. En attendant, ce sont ces derniers qui s'en vont. Dans ce pêle-mêle d'opinions divergentes, de systèmes contradictoires, il y a eu des ouvrages qui sont devenus des bannières, des noms propres qui sont devenus des symboles.

misérable, avec une organisation si nerveuse qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à l'état le plus pénible.

«Patience! c'est le nom du guide que je dois prendre et que j'ai déjà pris.»

Dans les rapports de la vie privée, l'on s'aborde avec contrainte, l'on joue à la réticence; on se défend de l'articulation de tel fait, de tel nom, et cela, par considération de bienveillance, comme l'on s'interdirait une parole offensante. Chacun parle une langue intelligible seulement pour un certain nombre d'adeptes; et, dans ce peuple d'artistes, qui chaque jour, sur tous les points de Paris, nous offre l'ensemble musical le plus parfait, il règne, en tout ce qui touche à la doctrine, une confusion et une discordance qui contrastent singulièrement avec l'idée que l'on se fait d'une semblable profession: le temple de l'harmonie est une tour de Babel.

Il est quelquefois de devoir de se mêler à de semblables luttes; mais il est bon aussi de se retirer de temps en temps à l'écart et de considérer le champ de bataille d'un lieu élevé.

Je ne pense pas m'abuser en disant que je me crois dans une position // 58 // favorable pour apprécier, pour discuter avec calme les véritables raisons de l'opposition que M. Berlioz a rencontrée dans une partie du public; opposition qui, chaque jour, dépose quelque chose de son hostilité, et que l'exécution de la messe de *Requiem* semble avoir réduite à son côté systématique et haineux. Depuis assez long-temps on reproche aux partisans de M. Berlioz, et à l'auteur de cet écrit en particulier, de faire parade d'un enthousiasme simulé ou de nous livrer à une admiration irréfléchie, pour qu'une bonne fois, mettant de côté toute considération et toute préoccupation personnelle, l'idée nous soit venue de juger M. Berlioz à distance, dans une disposition d'esprit impartiale et critique; car, après tout, c'est un peu de notre amour-propre qu'il s'agit ici. Quant à ceux qui nous ont accusé d'un enthousiasme de commande, nous n'aurons rien à leur répondre: il y a des gens qui ont de bonnes raisons pour ne jamais supposer la sincérité dans les autres, et ce sont presque toujours ceux qui ont aussi des raisons excellentes pour faire les incrédules. Pour ceux qui ont blâmé en nous une admiration non raisonnée, ils doivent voir ce que devient leur accusation, aujourd'hui que toutes les voix indépendantes de la presse, et, dans une sphère plus élevée, la voix équitable du public, sont venus prêter leur autorité à la nôtre.

Je ne m'arrêterai pas à cette observation, qui a pourtant bien sa valeur, savoir, que jamais un homme médiocre n'a, dans aucun genre, dans aucun ordre d'idées, excité d'ardentes controverses, puisqu'on ne saurait faire naître des controverses sans déplacer des questions importantes ou en soulever de nouvelles, ce qui suppose nécessairement de la puissance et de l'audace. Je vais dire quels sont, à mon sens, les éléments qui forment le caractère du talent de M. Berlioz et qui constituent en quelque sorte la force et le génie inventif du compositeur. Cet exposé rendra sensibles en même temps les raisons pour lesquelles un semblable talent ne pouvait, dans les premiers temps surtout, être compris qu'avec de grandes difficultés et après une longue initiation.

Ceci, du reste, n'est qu'une application des principes posés précédemment.

Nous avons distingué dans la musique deux choses bien distinctes: les élémens essentiels, inhérens à la nature et à la constitution primitive de l'art, et les élémens de convention imposés par les goûts de la foule, par le caprice de l'imagination, et qui naissent aussi de la déviation des systèmes. S'il est, en musique, des choses de convention, ce sont assu- // 59 // -rément [assurément] les formules de style, variables suivant les lieux, les époques, la fantaisie des musiciens, des exécutans et des chanteurs. Ces formules, ce sont ces phrases toutes faites, ces tournures reçues, ces retours périodiques, ces traits communs, ces terminaisons, qui n'appartiennent proprement à aucun compositeur, mais qui sont du domaine de tous. Dans la musique vocale surtout les formules se renouvellent d'année et année. Il suffit d'un chanteur à la mode, inventeur ou colporteur d'une formule nouvelle, pour bouleverser tout le répertoire d'un théâtre, pour faire reléguer dans l'oubli des ouvrages admirés jusqu'à lui et pour élever des pauvretés au niveau des chefs-d'œuvre. Tel grand compositeur, dont le génie brille dans quarante opéras, verra la plupart de ses œuvres tomber au rang des vétustés, et ne pourra sauver de la mort des pages immortelles, parce que, par paresse ou toute autre cause, il a toujours sacrifié à la formule. J'en ai dit assez pour montrer que la formule ne doit pas être confondue avec les formes et le style. C'est par le style et les formes que le compositeur s'individualise dans son œuvre; c'est pas la formule que le compositeur se vulgarise et perd toute originalité.

On doit concevoir sans peine que pour l'auditeur ordinaire ces formules sont le principal élément de clarté. Comme elles se ressemblent toutes entre elles, l'oreille les reconnaît aisément, et ce sont autant de jalons, autant de points d'arrêt qui la guident à travers les détours du dédale harmonique. Toujours elles se présentent avec leur physionomie connue; ici, c'est une ritournelle; là c'est la préparation d'une cabalète; plus loin elles annoncent un crescendo. Toutes ces choses ont leurs analogues dans la musique instrumentale. Si l'auditeur a perdu le fil du discours musical dans l'intervalle d'une formule à une autre, il le ressaisit bien vite à l'apparition de la formule suivante, et c'est ainsi que, de station en station, il parvient méthodiquement jusqu'à la fin du morceau.

Or, sait-on bien pourquoi la musique de M. Berlioz a été réputée pendant si long-temps obscure, désordonnée, inintelligible? c'est parce qu'il a brisé hardiment avec toutes les formules reçues; en d'autres termes, c'est parce qu'il a substitué les véritables élémens de la musique, ceux qui dérivent de la nature même de l'art, à ces principes factices, à ces choses conventionnelles, à cet alliage que les temps, les caprices de la multitude, la fantaisie des artistes ont arbitrairement fait entrer dans le domaine de l'art.

Et remarquons-le bien: c'est précisément à cause de cela que cer- // 60 // -tains [certains] musiciens ont déclaré qu'entre les mains de M. Berlioz la musique cessait d'être la musique; c'est que, confondant ces formules, ces choses convenues, d'après lesquelles l'éducation de leur oreille s'est en partie formée, avec les élémens qui composent le fond essentiel de l'art, ils n'ont plus vu la musique là où ces formules avaient

disparu. Leur sens musical dérouté au milieu des larges développemens de la pensée du compositeur, ils n'ont pu suivre l'enchaînement réel de ses idées ni embrasser son plan dans sa vaste unité. Il faut donc, de toute nécessité, pour apprécier la musique de M. Berlioz, sortir des voies de la routine, de la routine à l'usage des savans comme de la routine à l'usage des ignorans, de même que le musicien est sorti de cette ornière dans laquelle un si grand nombre de ses devanciers avaient voulu pétrifier l'art. Il faut, je l'avoue, des efforts de l'intelligence pour pénétrer le secret de ces formes, de ce style, de ces combinaisons; il faut vouloir se mettre au point de vue de l'auteur; il faut déposer ses préjugés, s'isoler de ses habitudes; c'est une initiation lente et difficile, je le sais; c'est toute une langue inconnue qu'il s'agit de se rendre familière. J.-J. Rousseau disait qu'il ne savait pas être clair pour qui n'était pas attentif. Tous les grands artistes, tous les artistes sérieux, quels qu'ils soient, en disent autant au public.

Mais je préviens une objection. La musique, dit-on, est faite pour tout le monde; elle doit donc être à la portée de tous, intelligible pour tous. Le compositeur a donc tort de ne pas se faire comprendre au premier abord.

Ainsi, vous trouvez commode de rejeter sur le compositeur le défaut de votre propre intelligence; vous voulez que le compositeur se traîne terre à terre pour descendre jusqu'à vous. Il n'y a qu'un petit malheur à cela; c'est qu'il prétend, à force de combats et de persévérance, vous élever jusqu'à lui. Croyez-vous que Haydn et Mozart aient consulté les goûts de leur public, l'un, pour créer la symphonie, l'autre, pour créer *Don Juan* [*Don Giovanni*]? Pensez-vous que Beethoven ait demandé à ses contemporains la permission d'écrire la symphonie *héroïque* [*Eroica*], les symphonies en *la*, en *ut mineur*, la *pastorale* et la grande avec chœurs? Et, maintenant, voudriez-vous que ces immortelles productions n'eussent pas été composées? Hé bien, retenez ceci: si la plupart de ces œuvres paraissaient aujourd'hui pour la première fois, vous les déclariez vagues, extravagantes, incompréhensibles, ni plus ni moins que celles de M. Berlioz. Je n'ajoute qu'un mot: c'est que ces sublimes œuvres sont encore pour vous inintelligibles, en grande partie; mais // 61 // elles portent un nom à jamais consacré. Cela suffit aux scrupules de votre amour-propre: la conscience est fort à l'aise à l'ombre d'une pareille consécration.

Pour prouver que M. Berlioz ne fait pas de la musique, ou plutôt, pour prouver, ainsi qu'on n'a pas craint de l'affirmer, que M. Berlioz n'est pas musicien, on a avancé que le plus grand nombre de ses partisans appartenait à la classe des peintres, des sculpteurs, des littérateurs, des poètes, tandis qu'on en trouvait un très petit nombre parmi les hommes de son art.

Je veux bien admettre, pour un instant, l'exactitude de cette assertion; je veux bien accorder qu'il en a été ainsi pendant quelque temps. Quel argument peut-on tirer de cela contre M. Berlioz? Et, d'abord, le sentiment des artistes non musiciens, même en opposition avec celui des gens spéciaux, ne me semble nullement à dédaigner. Il y a long-temps que Plutarque a dit: «Il faut considérer que les hommes, savants maîtres en la

musique, ne sont pas encore suffisans pour en juger; car il est impossible d'être parfait musicien, et parfait juge des parties qui semblent estre de la totale musique (1).»

Les œuvres de quelques compositeurs modernes, celles de M. Berlioz en particulier, sont un reflet des idées dominantes de l'époque. Voilà ce que les musiciens sont les derniers à apercevoir, si toutefois ils l'aperçoivent, tant ils ont isolé la musique de l'ensemble des connaissances humaines.

Ainsi s'explique cette anomalie apparente qui résulte de la sympathie qu'éprouvent les littérateurs, les poètes pour la musique de M. Berlioz, et de l'antipathie qu'un grand nombre de musiciens auraient manifestée pour de telles productions: les premiers sont avertis par un instinct secret et élevé, que ces œuvres sont en harmonie avec les hautes inspirations de l'époque, tandis que les seconds, comme je l'ai déjà observé, y cherchant vainement l'emploi de ces formules qu'ils identifient à tort avec les élémens essentiels de l'art musical, s'en vont répétant que de pareils ouvrages sont tout ce qu'on veut, excepté de la musique.

Je pourrais au besoin citer des exemples frappans, pour montrer dans quelles erreurs d'excellens musiciens sont tombés, faute d'avoir soigneusement distingué les choses de convention des choses // 62 // essentielles. Un savant musicien, correspondant de l'Institut, venant de recevoir les chants de la semaine sainte, composés par Palestrina, et publiés par feu M. Choron, écrivit à ce dernier pour lui témoigner son étonnement d'avoir trouvé dans le *Stabat* trois progressions de quintes. Comme notre musicien avait toujours entendu dire que les successions de quintes étaient prohibées par l'école, il en conclut que de tout temps il en avait dû être ainsi et que Palestrina était un ignorant et un barbare (1).

Pour revenir à M. Berlioz, je crois que l'on donnerait lieu à de nombreuses réclamations, si l'on soutenait aujourd'hui que les musiciens seuls lui refusent leurs sympathies. Cinq courageuses années de travaux et de persévérance ont gagné à M. Berlioz la masse des artistes, et il est sorti victorieux de l'épreuve décisive du *Requiem*. Je me dispense ici d'invoquer des noms illustres. Il y a bien encore quelques vieux professeurs rétifs, bien décidés, quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, à ne jamais changer d'opinion. Que faire à cela? Je me contente seulement de remarquer que, sur le nombre total des jeunes compositeurs de notre époque, les trois quarts au moins, à quelques modifications près, se sont placés au point de vue de M. Berlioz et se sont hautement déclarés pour lui. Cette dernière considération a bien son prix, car dans un temps plus ou moins éloigné, ces jeunes compositeurs soit au Conservatoire, soit à l'Institut, soit sur les théâtres lyriques, seront appelés à veiller aux destinées de l'art musical, en France.

(1) *Traité de la musique*, traduct. d'Amyot.

(1) Je crois devoir passer sous silence le nom de l'auteur, de cette lettre qui se trouve, avec une partie de la correspondance de Choron, dans la bibliothèque de M. Farrenc.

Il y a, outre l'espèce de formules dont il a été parlé plus haut, il y a deux autres sortes de formules que M. Berlioz ne pouvait exclure aussi radicalement que les premières, mais qu'il devait tantôt employer avec une sage réserve, tantôt remplacer par des combinaisons d'un effet inattendu: ces formules sont celles du rythme et de la modulation. Je m'explique. On a fait un tel abus du rythme carré et parfaitement régulier, que l'oreille s'est presque trouvée choquée d'un rythme irrégulier et à contretemps. De là, des musiciens en sont venus jusqu'à penser que le rythme n'était autre chose qu'une certaine manière de cadencer la mesure, ou mieux, jusqu'à penser qu'il con- // 63 // -sistait [consistait] à frapper rudement chaque temps de la mesure. Cette espèce de rythme existe dans la nature assurément; mais le rythme irrégulier, le rythme brisé et capricieux n'en existe pas moins. Et si ces deux rythmes ne se combinent pas entre eux, la musique devient d'une insupportable monotonie et est dépourvue d'un de ses plus puissans moyens de variété. Après Beethoven, après Weber, et avec M. Meyerbeer, M. Berlioz a restitué à la musique ces jeux de rythme, ces rythmes multiples dont les vieux compositeurs des seizième et dix-septième siècles avaient eu le secret; et comme M. Berlioz a rencontré, dans l'emploi de cet élément, une foule de combinaisons originales, comme aussi il ne s'est pas asservi, dans la coupe de ses phrases, à cette solennelle carrure, à cette pédantesque régularité si prônées par l'école, l'auditeur, déconcerté dans ses habitudes, a crié tout d'abord à l'hérésie. Cependant, les perceptions devenant peu à peu plus distinctes, les véritables définitions de ces élémens se sont fait jour dans les esprits, et l'on a fini par soupçonner que M. Berlioz pouvait bien, sur ce point comme sur les autres, avoir fait rentrer l'art musical dans sa sphère naturelle.

Il me reste à parler d'un troisième ordre de formules, celles qui ont pour objet la modulation. C'est ici surtout que le génie de notre compositeur a le plus osé et qu'il s'est montré le plus créateur. On chercherait vainement dans sa musique ces progressions banales, ces résolutions long-temps prévus qui font le bonheur de l'auditeur vulgaire et le supplice du connaisseur expérimenté. C'est ici que l'âme se dilate dans le sentiment d'une tonalité illimitée et que l'on croit voir se déployer l'horizon sans bornes de cette *totale musique* dont parle Plutarque. Sans doute l'oreille a peine à se rendre compte de ces accords étranges, de ces transitions inusitées, et elle ne sait d'abord à quelle échelle de sons elle doit les rapporter; mais elle sent que ces combinaisons s'opèrent tout naturellement et qu'elles sont autant le jet de l'inspiration que le résultat d'une science profonde.

J'ai tâché d'expliquer, par l'analyse des divers élémens et pour ainsi dire des *propriétés* qui caractérisent le talent de M. Berlioz, la raison de l'opposition qu'il a rencontrée parmi les artistes et dans le public, et la nature du mouvement progressif qu'il me semble devoir communiquer à l'art musical. Par la même analyse, je crois avoir réduit à sa juste valeur cette accusation d'absence complète de mélodie que tant de gens ont inconsidérément portée contre un talent essentiellement mélodique. Du reste, la messe de *Requiem* a suffisamment répondu // 64 // à cette critique. J'ai également montré qu'en tout ce qui touche aux formules de style, de

rhythme et de résolution d'accords, M. Berlioz a continué ce que Weber, M. Meyerbeer et principalement Beethoven ont fait dans ces diverses parties. Si les musiciens de notre temps faisaient quelques efforts pour sortir de ce cercle étroit dans lequel ils se sont aveuglément circonscrits, ils pourraient se convaincre que J.-S. Bach, par exemple, a rencontré des harmonies d'une hardiesse extraordinaire, dont ils seraient peut-être embarrassés de fixer la tonalité à la première audition. Je dis ceci pour répondre à ceux qui prétendent que M. Berlioz est un novateur systématique, qui pousse l'art dans des voies inconnues au mépris des traditions anciennes. Les notions essentielles et primitives de la musique sont tellement perverties parmi nous, qu'il nous arrive souvent d'appeler période d'innovation une période d'évocation. Il ne dépend pas de la volonté de l'homme de se séparer ainsi du passé; et alors qu'il tente de s'en éloigner, il y rentre à son insu.

Les hautes qualités que M. Berlioz avait manifestées avec tant d'éclat, mais aussi avec tout l'emportement et toute la fougue d'un jeune génie dans ses deux grandes symphonies, dans son ouverture des *Francs-Juges* et dans l'ouverture moins connue, quoique plus belle, du *Roi Lear*, il les a déployées dans sa messe de *Requiem* avec toute la maturité du talent. Ici, l'auteur est maître de lui-même; il se contient dans les bornes qu'il s'est tracées et, sans rien perdre de son indépendance et de sa fierté, il se soumet aux lois d'un ordre lumineux: son *Requiem* est en même temps un œuvre de génie et un œuvre de raison. Il faut le dire: M. Berlioz avait besoin de cette épreuve vis-à-vis de son public; car il est aujourd'hui reçu dans un certain monde qu'un musicien qui ne s'est révélé que dans le genre instrumental, qu'un auteur de symphonies est en quelque sorte un métaphysicien musical placé en dehors des réalités de son art. On veut que, pour se rendre digne d'un brevet de capacité, il ait au moins écrit sur des paroles, qu'il ait composé ne fût-ce qu'un tout petit acte d'opéra-comique, ne fût-ce qu'une demi-douzaine de romances recommandées par une popularité d'un mois dans les salons et par la consécration des orgues de Barbarie. Ce magnifique genre instrumental, dans lequel se sont concentrées toutes les puissances de la musique depuis sa séparation de la poésie antique; ce genre instrumental dans lequel le compositeur livré à toutes ses inspiration, s'ouvrant une région sans limites, peut rivaliser avec la parole et la poésie; ce genre, dit-on, n'est bon // 64 // qu'à servir de pâture à quelques rêveurs, à quelques idéologues qui se battent les flancs pour prêter de l'esprit à un art, comme la musique, vague dans ses accens, matériel et borné dans ses effets. Voilà pourquoi, je le répète, M. Berlioz avait besoin de cette épreuve. Remercions l'homme d'état qui lui a fourni l'occasion; car ici, aux yeux de quiconque peut apprécier les difficultés de l'ouvrage, il s'agit d'une chose plus importante encore qu'un opéra.

Le plan de notre travail ne comporte pas une analyse de cette messe de *Requiem*, dans laquelle l'auteur a rassemblé toutes les traditions du système musical moderne, depuis le chant austère de l'église jusqu'aux ressources les plus pompeuses de l'art instrumental et dramatique. Plains-chants, faux-bourçons, contrepont du moyen âge, style *alla Palestrina*, fugue classique, fugue instrumentale, style libre, etc., on trouve de tout dans cette vaste composition, et, quelle que soit la diversité des styles,

l'ensemble de l'œuvre n'en éprouve aucune espèce de trouble, parce que toutes les parties sont dominées par la même inspiration. Mais ce qu'on y remarque, ce qu'il faut admirer avant tout, c'est cette docilité de génie avec laquelle M. Berlioz s'est soumis aux conditions de son sujet. Musicien, il avait en regard les prescriptions de l'école; artiste catholique, il avait en regard les règles de la liturgie. Il fallait choisir: il n'a pas hésité. Là où la liturgie lui disait: Priez, pleurez, adorez; l'école lui disait: Hurlez, vociférez. M. Berlioz a opté pour la liturgie.

En pénétrant dans le sens des paroles sublimes qu'il avait à traduire, en pénétrant aussi dans les conditions de la tonalité du plain-chant, si calme, si majestueuse et parfois si terrible, M. Berlioz a rencontré un élément puissant d'émotion, un élément qui se fait sentir à chaque mot dans les saintes Ecritures, qui faisait le fond des langues antiques et que notre langue moderne aurait perdu si Bossuet n'était allé le réveiller dans les profondeurs mystiques des textes sacrés. Cet élément, c'est le sentiment de l'infini, de la continuité d'existence; c'est l'idée de l'Être sans commencement et sans fin. C'est là cette pensée qui a inspiré ces retours implacables de la même phrase dans l'*Introït*, ces répétitions lugubres des mêmes accents dans l'*Offertoire*, et qui, mêlées aux formes d'harmonie qui tournent perpétuellement autour de ces notes immobiles, donnent à la fois l'idée de la succession des temps et du repos sans fin. La reproduction incessante, continue, des mêmes figures, car le style musical a aussi ses figures, loin d'engendrer la monotonie, finit à la longue par s'emparer des facultés de l'âme avec une // 66 // telle puissance que, sous cette terrible étreinte, elle croit déjà sentir la main du destin irrévocable s'appesantir sur elle.

Je ne puis ici qu'indiquer l'immense parti que M. Berlioz a tiré de cet élément, puisé, comme on le voit, hors des réalités de son art. Et c'est ce qui prouve que M. Berlioz est plus qu'un musicien, qu'il est encore un poète inspiré; c'est ce qui prouve qu'après s'être emparé en maître de tous les éléments essentiels de son art pour les développer dans leur énergie interne et suivant leur destination naturelle, il sait aussi rendre la musique à sa destination légitime et sacrée, tantôt en représentant l'âme humaine sous toutes les modifications de l'être fini, tantôt en la plaçant face à face avec son principe éternel.

LA REVUE FRANÇAISE, 15 décembre 1837, pp. 48–66.

Journal Title:	LA REVUE FRANÇAISE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	15 DÉCEMBRE 1837
Printed Date Correct:	Yes
Volume:	Nouvelle série – TOME IV
Pagination:	48 à 66
Title of Article:	DE LA QUESTION MUSICALE ACTUELLE À L'OCCASION DE LA MESSE DE REQUIEM DE M. H. BERLIOZ.
Subtitle of Article:	None
Signature:	JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	None