

Opinion de la prééminence de la musique sur les autres arts, fondée sur ce que la musique est un langage. — De l'invention humaine de la musique. — Résurrection du système de Locke et de Condillac par l'école musicale matérialiste. — Cette doctrine est en opposition avec l'histoire et la tradition.

La musique est le seul, parmi les arts, dont on ait osé dire qu'il est le plus noble de tous. Nous sommes loin de vouloir faire de cette proposition un de ces sujets de disputes, lesquelles ne prouvent, en dernière analyse, que l'impuissance de l'homme, être nécessairement incomplet, qui ne saurait apprécier, pour ainsi dire, à leur valeur individuelle, tous les dons du Créateur, ni les embrasser dans leur ensemble, comme l'atteste souvent son goût pour un seul et son indifférence pour les autres. Nous voulons seulement faire remarquer que cette prééminence accordée de tout temps à la musique, s'explique par le sentiment // 184 // universellement répandu de cette vérité dont nous nous sommes entretenus dans notre première leçon; savoir: que la musique est un véritable langage, une *transformation de la parole*, comme on l'a dit avant nous. S'il fallait aujourd'hui ajouter quelque chose à la démonstration de cette vérité, nous dirions que la musique est le seul art dont l'expression se transmette à notre âme par le sens de *l'ouïe*, qui est le sens par excellence, celui par le moyen duquel nous viennent, avec la parole, l'intelligence et la foi, et dont le nom se confond, selon l'observation profonde de M. de Bonald, avec le nom de la plus noble faculté de notre être, *l'entendement*. «Il semble», dit à ce sujet l'écrivain sur la musique, le plus grave et le plus élevé de notre époque, et qui, sous plus d'un rapport, peut être comparé à l'illustre philosophe que je viens de nommer; «il semble que l'ouïe est à l'égard des autres sens ce que l'homme est à l'égard des animaux, c'est-à-dire, que l'homme ne paraît avoir été dénué en naissant de tout ce qui protège les animaux et les met en état de se défendre des injures de l'air et de pourvoir par eux-mêmes à leur propre conservation, que parce qu'étant destiné par son intelligence à s'élever à une plus grande perfection, il avait aussi besoin d'exercer sa raison et d'acquérir cette expérience qui lui est nécessaire pour jouir de la puissance et des droits qui lui ont été donnés sur tous les autres êtres; de même l'ouïe ne semble avoir été privée des moyens qui aident les autres sens¹, ainsi que du secours de ceux-ci dans bien des cas, que parce qu'étant particulièrement destinée à transmettre l'expression des sentimens qui sont manifestés par la voix, elle avait besoin d'acquérir aussi, par un exercice fréquent, un tact beaucoup plus délicat et plus subtil, pour pouvoir saisir facilement toutes les modifications infinies des sons, et les transmettre fidèlement à l'âme¹.»

Mais si l'ouïe est le moyen de transmission par lequel le langage musical pénètre jusqu'à notre âme, la musique a la voix pour organe. La

¹ L'auteur, dans le paragraphe précédent, vient de remarquer avec le docteur Roger de Montpellier (voir son *Traité de l'effet de la musique sur le corps humain*, 1^{re} part., chap. 3), que l'ouïe doit en quelque sorte faire sa propre éducation sans le secours des autres sens, tandis que ceux-ci se rectifient les uns par les autres: la vue par l'ouïe, par le toucher, etc.

¹ *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*; pref. p. LIV. Paris, imprim. royale, 1807, 2 vol. in-8°, par G. A. Villoteau.

voix, cet élément divin, où brille un rayon de l'essence immatérielle; la voix, cet instrument de la parole, est aussi le premier instrument de musique, et ce principe subsiste jusque dans la musique instrumentale, puisque les corps sonores qu'elle emploie, les instrumens à vent surtout, et, parmi ceux-ci, particulièrement, le plus grand et le plus majestueux, l'orgue, ne peuvent être comptés au nombre des instrumens de musique, qu'à la condition d'être faits à l'imitation de la voix humaine. Voilà, à n'en pas douter, la raison pour laquelle la musique est réputée le premier et le plus noble des arts après la parole, et pour laquelle «chez tous les peuples cet art est le seul qui ait une origine céleste².»

Toutefois, comme la plupart des théoriciens modernes n'ont pas vu que la question de l'origine, de l'essence de la musique, et celle de ses divers systèmes ainsi que de leurs progrès, se liaient étroitement à la question de l'origine et de l'essence du langage, et à celle de la formation et de la filiation des langues, ils n'ont pas aperçu que les tonalités n'étaient autre chose que des espèces de langues musicales, distinctes entre elles, mais toutes remontant à une souche commune, en un mot, des modifications différentes d'une tonalité primitive, d'un mode initial. En conséquence, chaque tonalité leur est apparue non comme un système d'art différent, mais comme un art isolé, essentiellement *autre*. En outre, par l'effet de la séparation de la notion de la musique et de la notion du langage, ils ont dû rapporter la musique à un principe tout matériel, puisque l'on ne peut lui reconnaître un principe moral d'expression qu'autant qu'on assimile sa // 185 // nature à celle de la parole. En conséquence, ils ont vu la musique non dans la musique elle-même, mais dans les données matérielles que fournit la nature et les élémens physiques, lesquels, en quelque sorte, servent d'agens à cet art, je veux dire, les sons et leurs combinaisons diverses; c'est ainsi qu'ils sont arrivés à confondre l'origine de la musique avec l'origine du son et du bruit, et que, voulant définir cet art, ils n'ont trouvé rien de mieux à dire que les paroles déjà citées dans la leçon précédente: «*La musique est l'art d'émouvoir par la combinaison des sons*¹.»

Ayant à discuter aujourd'hui le mérite de cette définition et de celle que nous lui avons opposée, comme aussi les conséquences que la première entraîne dans la doctrine, l'enseignement, la théorie et la pratique de l'art, il importe de remarquer d'abord que cette définition ne tient aucun compte de l'élément spirituel que nous avons distingué dans la musique ainsi que dans le langage, et qui, en musique, réside dans la *consonnance*; elle ne reconnaît que l'élément humain, passionné, dramatique, lequel, comme nous l'avons vu, se produit dans la *dissonnance*. Ce n'est pas, nous nous hâtons de le dire, que la théorie actuelle ne fasse aucune mention de la *consonnance*; au contraire, elle la distingue soigneusement, mais en se bornant à l'envisager, comme la *dissonnance*, en tant qu'élément purement matériel, arbitraire en soi, abstraction faite de toute pensée, de tout ordre d'idées préexistant, dont l'un ou l'autre de ces élémens peut être l'expression, la personnification ou le symbole. Nous

² *Résumé philosoph. de l'hist. de la musique*, par M. Fétis, p. LXIV.

¹ *La musique à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, chap. 1, p. 1.

l'avons déjà dit: selon que les nations sont éclairées par la lumière de la grâce et de la révélation, ou qu'après avoir défigurée les premières notions de l'enseignement divin, elles vivent accroupies dans l'esclavage des sens et le désordre des passions, leur musique et leur langue portent dans leur constitution l'empreinte de caractères analogues. Pour ce qui est de la musique, elle exprime, par l'élément consonnant qui représente la lumière, la plénitude de l'être, l'aspiration, le calme; elle exprime, disons-nous, l'accord de l'esprit et de la chair, dirigés vers Dieu; et, par l'élément dissonnant, la contradiction perpétuelle qui est dans l'homme, le combat que se livrent l'âme et le corps et la dégradation de l'un et de l'autre en révolte contre le Créateur. Certes, c'est là un grand fait, un fait immense, fait que nous n'avons pas inventé, et qui a été historiquement et solennellement consigné par ceux-là même à qui nous le rappelons¹. Et bien! encore que la théorie musicale ne doive pas se surcharger d'une théorie métaphysique, c'était là un fait, et il y en a plusieurs autres de même nature, qui aurait dû déterminer une distinction fondamentale dans la théorie comme dans les monumens de l'art; établir une division radicale entre deux systèmes, le système religieux et le système mondain, bien que ces deux systèmes se rapprochent et se pénètrent quelquefois l'un l'autre; enfin, c'était là un fait qui devait laisser des traces profondes dans toutes les parties de la science et rayonner dans tout l'ensemble. Point du tout. Veut-on savoir quelle est la seule et unique différence que la théorie établit entre l'accord consonnant et l'accord dissonnant? «On donne le nom de *consonnant* aux intervalles agréables, et celui de *dissonnant* aux autres», c'est-à-dire, aux intervalles moins agréables². Ouvrez toutes les méthodes, tous les codes musicaux, vous ne trouverez pas une explication plus satisfaisante de ces deux élémens fondamentaux. Après avoir lu de telles paroles, à peine a-t-on la force de remarquer la nullité et la pauvreté de cette distinction, puisque, au point de vue de l'art mondain, il est de fait que la dissonnance n'est pas moins *agréable* que la consonnance.

Ab uno disce omnes. Voilà pourtant à quel point les savans, les professeurs, les théoriciens ont conduit la théorie, à force de technique, de matérialisme; à force, qu'on nous permette l'expression, de couper l'art en deux, de lui arracher // 186 // violemment la vie, l'âme, de le réduire à son squelette, et, comme l'a dit Villoteau, à *la pratique des sons*. Aussi, cet écrivain, sentant la nécessité de rappeler la musique à ses premières et saines notions, et d'innover pour reconstituer, prend-il soin d'avertir qu'il «rétablit, chaque fois que l'occasion s'en présente *et qu'il le peut*, la première acception de plusieurs termes techniques qui ont évidemment appartenu à cet art avant qu'il eût été réduit à *la pratique des sons*, et il prouve que ce n'est que par l'ignorance des principes et l'abus des règles qu'on a détourné ces mots de leur premier usage et qu'on les a employés dans un sens différent de celui qui leur était propre; enfin, qu'ils ont cessé de rappeler les idées auxquelles ils avaient d'abord été attachés¹.» M. Fétis veut bien reconnaître aussi que *le langage des écoles est plein de défauts*.

¹ Voir la page LIII et la précédente du *Résumé philos. de l'hist. de la musique*, par M. Fétis. Nous avons cité la page LIII dans notre première leçon.

² *La musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, p. 82, 1^{re} édit.

¹ *Loc. cit.*, p. LXXXII.

Pour opérer un pareil bouleversement dans les élémens de la science et de ses principes, il n'a fallu rien moins que corrompre l'art dans son essence, le détourner de son origine et de son but, de telle sorte qu'à l'inspection de notre théorie, il est impossible de comprendre que les deux tonalités qui nous sont familières puissent avoir entre elles le moindre rapport, et que les règles de la langue musicale que nous parlons puissent présenter quelque analogie avec celles qui forment la syntaxe universelle de l'art.

La définition de la musique que nous opposons à celle de l'école matérialiste², par cela même qu'elle implique la notion du langage, restitue à l'art tout ce que l'autre définition lui enlève dans la sphère morale de son expression; elle a de plus, même pour la pratique, l'avantage immense de montrer au premier coup d'œil que les mystères et la théorie de la musique ne sont pas, au fond, d'une autre nature que ceux de la parole elle-même, et, de cette sorte, elle ouvre à l'esprit, dès les premiers pas, une voie lumineuse, celle de l'analogie. Ainsi la musique, langage de l'homme sensible, assimilée à la parole, langage de l'homme intellectuel, ne peut pas avoir une origine autre que celle de la parole. L'invention humaine ne peut pas plus être supposée pour la première que pour la seconde, et à moins de soutenir que le langage musical consiste dans *l'articulation de la voix*, les *sons* et les *cris*, si au contraire on le regarde comme *le mode céleste de l'expression de la pensée* ou du sentiment, on peut appliquer à la musique ce qu'on a appliqué à la parole, et dire que la musique est nécessaire pour inventer la musique. Les théoriciens ont toujours admis de fait, et aujourd'hui ils commencent à admettre dogmatiquement, que les élémens fondamentaux de la musique, la loi, par exemple, qui unit les intervalles, ne sont pas d'invention humaine¹; mais alors ces élémens, cette loi, ne sauraient être que l'expression d'une pensée préexistante, de même que la création tout entière est la manifestation extérieure et visible d'une pensée qui existe en Dieu. Nul d'entre eux n'a tiré cette conséquence, il est vrai, mais il suffit qu'ils aient reconnu en principe que l'invention des premières données de l'art n'est pas au pouvoir de l'homme. Toutefois, par une contradiction inconcevable, lorsque la question de l'origine de la musique s'est présentée à leur esprit, ils l'ont résolue dans un sens opposé au principe qui fait la base de leur enseignement.

Nous avons observé tout à l'heure que les théoriciens n'ont pas vu les rapports de la musique et du langage, quant à leur essence, ni ceux des tonalités et des langues, quant à leur filiation et leurs affinités morales; mais il faut leur rendre la justice de reconnaître que quand il s'est agi de traiter, *ex professo*, la question de l'origine de la musique, frappés qu'ils étaient sans doute de la beauté et de la profondeur des théories de Locke, de l'abbé de Condillac, de Cabanis et de Lamétrie, sur la formation de l'homme, sur l'invention du langage, ils n'ont pu résister à la séduction de calquer leur système sur celui de ces philosophes. Il est instructif et curieux à la fois de voir à quel point ils ont réussi à faire, en plein dix-neuvième siècle, et sans être // 187 // déconcertés le moins du monde par la

² Voir cette définition dans notre première leçon.

¹ Voir la *Musique simplifiée*, par M. Busset, préf. p. IX, et *passim* dans l'ouvrage.

tendance générale vers le spiritualisme, la contre-partie des théories du dix-huitième.

Leurs travaux à ce sujet ont eu pour premier but, ainsi que le disent leurs auteurs, d'expliquer par des moyens naturels ce que le genre humain s'était contenté de regarder jusqu'à présent comme l'effet de la révélation; nous entendons par *révélation* le moyen, quel qu'il soit, par lequel l'humanité s'est trouvée en possession d'un élément préexistant et divin de son essence. L'abbé de Condillac qui, lui aussi, comme il en convient, avait voulu se rendre compte de l'origine de la musique, par des moyens conformes à sa raison, avait dit: «Dans l'origine des langues, la prosodie étant fort variée, toutes les inflexions de la voix lui étaient naturelles. Le *hasard* ne pouvait donc manquer d'y amener quelquefois des passages dont l'oreille était flattée. On le remarqua, et l'on se fit une habitude de les répéter: telle est la première idée que l'on eut de l'harmonie¹.» Ainsi voilà une philosophie basée sur le *hasard*.

Maintenant écoutons M. Fétis: «Malgré sa capacité relative, l'esprit humain a des bornes telles que l'idée de l'infini n'y entre *qu'avec effort*. On veut trouver un commencement à toutes choses, et, *dans les idées vulgaires*, la musique doit avoir une origine comme toutes nos connaissances. La Genèse ni les poètes de l'antiquité profane ne parlent pas des inventeurs de cet art, seulement on y voit les noms de ceux qui ont fait les premiers instruments: Jubal, Mercure, Apollon et d'autres. *On pense bien que c'est la Genèse que je crois sur cet objet comme sur d'autres plus importants; mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.*» Nous ne nous arrêterons pas sur ce singulier passage, nous ferons seulement remarquer en passant, à propos de Jubal, que plusieurs anciens écrivains sur la musique, en parlant de lui comme du créateur de la musique instrumentale², ne manquent pas de noter qu'il était *de la race de Caïn; ex perditâ Caini stirpe*, dit Gerbert¹. C'est là une observation importante sur laquelle nous reviendrons lorsque nous examinerons dans l'application le style de la musique mondaine et les moyens qu'elle met en œuvre. Poursuivons:

«Quant à l'origine de la musique, *chacun l'a arrangée à sa fantaisie*, toutefois, l'opinion qui la place dans le chant des oiseaux a prévalu. Il faut avouer que c'est là une idée bizarre, et *que c'est avoir une opinion bien singulière de l'homme* que de lui faire trouver l'une de ses plus vives jouissances dans l'imitation du langage de certains animaux. Non, non, il n'en est point ainsi.» Et pourquoi pas, je vous le demande, puisque l'homme, dans ce système, n'est ni plus ni moins qu'un animal? Mais ce qui frappe surtout ici, c'est que tandis que le plus magnifique accord règne parmi ceux qui attribuent l'origine de la musique à des causes surnaturelles, les philosophes et les musiciens ne cessent de se quereller entre eux sur la meilleure manière d'expliquer cette origine par des moyens naturels et conformes à la raison: *chacun l'a arrangée à sa fantaisie*. Voyons donc quel est sur ce point la *fantaisie* de M. Fétis: «L'homme

¹ *Essai*, t. 1^{er}, 2^e part., 2^e sect., p. 317, édition de 1798.

² *Pater canentium cithard et organo*. Genes. IV, 21.

¹ *De cantu et musicâ sacr.*, tom. I, chap. I, p.2.

chante comme il parle.....» Jusqu'ici tout est bien: l'homme a *reçu* le chant comme il a reçu la parole, et la parole avec le chant. Mais malheureusement M. Fétis parle ici de l'homme sauvage. Remarquez bien: «L'homme chante, comme il parle, *comme il se meut, comme il dort, par suite de la conformation de ses organes et de la disposition de son âme*. Cela est si vrai, que les peuples les plus sauvages et les plus isolés de toute communication avaient une musique *quelconque* quand on les a découverts, lors même que la rigueur du climat ne permettait point aux oiseaux de vivre dans le pays ou d'y chanter. *La musique n'est, dans son origine, composée que de cris de joie ou de gémissements douloureux; à mesure que les hommes se civilisent, leur chant // 188 // se perfectionne*; et ce qui, d'abord, n'était qu'un accent passionné, finit par devenir le résultat de l'art. Il y a loin, sans doute, des sons *mal articulés* qui sortent du gosier d'une femme de la Nouvelle-Zemble, *aux fioritures de mesdames Malibran et Sontag, mais il n'est pas moins vrai que le chant mélodieux de celles-ci a pour premier rudiment l'espèce de croassement de celle-là.*» Prenons haleine avant de revenir sur ces propositions:

L'homme chante comme il parle; mais s'il ne parle pas, comment chante-t-il? Il chante comme il se meut et comme il dort; premièrement, par suite de la conformation de ses organes; secondement, par suite de la disposition de son âme. (Remarquez en passant que *c'est par suite de la disposition de son âme que l'homme dort.*) Ainsi, *la conformation des organes* de l'homme produit d'abord le chant, et comme M. Fétis pense que le chant a une expression et même une expression *morale*, il est clair que, dans son système, l'organisation, c'est-à-dire la matière, engendre la pensée et le sentiment. L'auteur dit dans un autre endroit, en parlant des échelles tonales ou des gammes: «L'une *engendre* nécessairement la musique calme et religieuse¹;» et, dans sa définition de la musique, il établit que les combinaisons de sons engendrent l'émotion. C'est toujours la matière prise pour principe, et nous voilà embourbés dans la fange de la philosophie de la nature. Nous passons sur quelques observations que les lecteurs feront d'eux-mêmes, et nous prions M. Fétis de vouloir bien nous apprendre par quels perfectionnements graduels, par quels procédés logiques, en un mot, par quels moyens naturels on est arrivé des *sons mal articulés et du croassement qui sortent du gosier d'une femme de la Nouvelle-Zemble*, lesquels sont une *musique quelconque*, suivant lui, *au chant mélodieux et aux fioritures de mesdames Sontag et Malibran*. A cela il répond: *A mesure que l'homme se civilise, le chant se perfectionne*. Il est impossible de franchir un abîme plus lestement que ne le fait M. Fétis d'un trait de plume. Hâtons-nous d'arriver à la conclusion de tout ceci. La conclusion? vous ne vous y attendez pas. «Au reste, il importe peu de savoir quelle a été l'origine de la musique, etc., etc.¹» Ainsi, pour Condillac, tout se réduit à ce seul mot: *le hasard*; pour M. Fétis, à celui-ci: *qu'importe?*

A vrai dire, *il importe peu* que M. Fétis se livre à toutes les *fantaisies* de son imagination, si, l'histoire en main, il vient les détruire lui-même, et établir solennellement l'origine divine de la musique. Ouvrez son *Résumé*:

¹ *Résumé*, p. XXXVIII.

¹ *La musique mise à la portée de tout le monde*, p. 4 et 5.

«Chez tous les peuples, s'écrie-t-il, ce sont les dieux qui ont fait don de la musique aux humains, et cet art est le seul qui ait une origine céleste.» Et le voilà qui nous montre le *miracle* de la musique chez les Hindous, chez les Chinois, chez les Arabes, chez les Grecs²! Néanmoins, M. Fétis s'obstine tellement dans son système, qu'il persiste à ne voir qu'un *système* dans ce témoignage unanime, cette tradition constante. Citons encore: «On voit que c'est partout le même système, partout l'art est représenté comme ayant opéré des prodiges dans l'antiquité.» Et ailleurs: «Le merveilleux ne manque jamais dans l'histoire des arts chez les peuples anciens; les Chinois *en ont mis* dans l'origine de leur système de musique³.» Ne dirait-on pas vraiment que les peuples anciens se sont donné le mot sur ce point; que l'origine de leur musique est *divine*, parce qu'il leur a plu de décider cela ainsi, *à priori*, après mûre délibération? Et puis admirez cette expression: *Les Chinois ont mis du merveilleux!* Si nous ne craignons de faire une plaisanterie trop *vulgaire* pour M. Fétis, nous renverrions ses Chinois à un vers de Boileau. Passe encore que Laborde ait débité des niaiseries sur l'origine de la musique et ses *effets merveilleux*; il avait du moins pour excuse l'entraînement des idées de son siècle. Oh! que nous regrettons que M. Fétis, à la science de qui nous ren- // 189 // -drons [rendrons] toujours hommage, n'ait pas nourri son esprit de cette autre philosophie qui a dit, par la bouche d'un de ses plus nobles organes: «La fable, bien plus vraie que l'histoire pour des yeux préparés, vient encore renforcer la démonstration. C'est toujours un oracle qui fonde les cités, c'est toujours un oracle qui annonce la protection divine et les succès du héros fondateur¹.» Toute l'histoire de la musique dans l'antiquité est dans ces quelques lignes.

Comme tout se lie dans le système d'un auteur, et quelquefois malgré l'auteur lui-même, M. Fétis repousse toute identité de nature et de principes entre les divers systèmes de musique des anciens peuples, et cela est tout simple: refusant de remonter, pour ce qui est de la musique en général, à une seule et même origine, il a été forcé de voir autant de musiques particulières, autant *d'arts* radicalement *différens* qu'il y a de tonalités. C'est ce que prouve la partie dogmatique de son livre tout entière.

Aussi conclut-il par ces paroles: «Il n'y a point d'art absolu *résultant d'une base unique, universelle; cette base est variable* comme les phénomènes de la sensibilité..... Je reviens souvent sur cette doctrine parce qu'elle est *nouvelle* et qu'elle est vraisemblablement destinée à éprouver bien des *contradictions*. L'éclectisme en matière d'art est plus difficile à établir qu'en toute autre chose².» Assurément cette doctrine est *nouvelle*, mais de la part de qui éprouve-t-elle les premières contradictions? de la part de M. Fétis qui, ici encore, vient démentir, l'histoire en main, ce qu'il avance dogmatiquement. Nous ne reproduirons pas toutes les analogies de fait entre tous les systèmes musicaux que l'auteur a accumulés dans son livre,

² *Résumé*, p. LXIV, XC, XLI et suiv., LI, LIII, LXXVII, LXXXV et suiv.

³ *Ibid.*, p. LI, LIII.

¹ *Principe générateur*, par le comte de Maistre, p. 313.

² *Résumé*, p. CXXXII, CXXXIII.

et notamment au chapitre qui traite de la musique des peuples septentrionaux. Nous dirons seulement que, dans la Préface du même ouvrage, il se félicite *du bonheur qu'il a eu de découvrir la base éternelle, non seulement de la musique qui est à notre usage, mais de toute musique possible*¹. Lequel faut-il croire ici? de M. Fétis disant dans le *Résumé* que la *base* de la musique est *variable*, ou de M. Fétis disant dans la préface que la musique repose sur une *base éternelle*? Oui, il y a divers systèmes de musique, des tonalités différentes, issues d'une première tonalité, mais il n'y a qu'une musique, et Chabanon l'a dit excellemment: «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 d'un pays à un autre, n'empêchent pas qu'elle ne soit partout intelligible².»

Partant d'une *base variable* et négative, marchant au hasard dans son aveuglement *éclectique*, et ne s'apercevant pas qu'il renverse d'une main ce qu'il édifie de l'autre, M. Fétis, comme nous le verrons par la suite, est contraint d'articuler une négation sur chacun des points dont la réunion forme la doctrine universelle relative à la musique. Lorsqu'il se laisse guider par l'histoire, la logique des faits le conduit à la vérité philosophique; mais à son approche, les tendances de son esprit se réveillent et l'entraînent dans la voie opposée.

Par tout ce qui précède, l'on voit que la définition de la musique donnée par l'école matérialiste se rapporte parfaitement à l'ensemble de son système. *C'est un art de sensation*, comme dit Framery; *peu importe* de savoir son origine. «Ce qui intéresse, continue M. Fétis, c'est de savoir de ce qu'elle est (la musique), dès qu'elle mérite le nom d'art³.» Mais encore une fois, que l'on dise à quelle époque et de quelle manière elle s'est élevée au rang des arts! *Peu importe* encore, et l'auteur se met aussitôt en devoir de formuler sa // 190 // théorie, se disposant à *lever tous les doutes, à tout expliquer*¹. Tout expliquer! oui vraiment, il commence bien.

Mais voyons jusqu'à quel point M. Fétis a le droit *d'expliquer et de lever les doutes*. Et d'abord, a-t-il celui de définir la musique? Ce droit? Mais M. Fétis se l'enlève à lui-même: «Que la musique nous émeuve, dit-il, et c'est assez. — Mais sur quel sujet? — *Peu m'importe*. — Par quels moyens? — *Je l'ignore; je dis plus, je ne m'en inquiète guère*².» Toujours le même argument: *Peu m'importe!* Ainsi M. Fétis *ne s'inquiète guère* de savoir quelle est la nature et l'essence de la musique. Alors, comment ose-t-il la définir?

¹ *Ibid.*, p. XXIX.

² *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*. Paris, 1775, *Disc. prélim.*, p. 3.

³ *La musique à la portée de tout le monde*, p. 6.

¹ *Ibid.*, p. 7.

² *Ibid.*, p. 358.

Venons à la théorie. Qu'est-ce que la théorie? C'est le résultat de toutes les observations faites sur un art et sur ses moyens d'action, consacrées par l'expérience et érigées en corps de doctrine. Comment M. Fétis peut-il nous présenter une théorie de la musique, lui qui fait si bon marché de toutes les observations sanctionnées par l'expérience? Supposons qu'un élève se présente à M. Fétis pour lui demander des leçons d'harmonie:

— Qu'est-ce que la musique, lui dira l'élève? quelle est son origine, son essence, son but?

— *Le professeur.* Le but de la musique est de nous procurer des impressions de plaisir³ et de nous émouvoir; quant à son origine, à son essence, je ne m'en inquiète guère.

— *L'élève.* L'histoire ne fait-elle pas connaître l'inventeur de cet art?

— *Le professeur.* L'histoire dit qu'elle a été révélée aux hommes par la Divinité, mais c'est là une absurdité, un système. Au reste, ce n'est pas de cela qu'il s'agit; je suis venu pour vous enseigner les règles de l'harmonie.

— *L'élève.* Vous venez donc m'apprendre les principes d'une chose dont vous ignorez vous-même le principe, d'une chose arbitraire en elle-même?

— *Le professeur.* Parfaitement arbitraire en elle-même, mais non pas arbitraire en tant qu'art.

— *L'élève.* Je ne vous comprends pas. Quelle différence y a-t-il entre la musique en elle-même et la musique en tant qu'art?

— *Le professeur.* La musique en elle-même, c'est un son mal articulé, c'est le croassement du sauvage; c'est là le rudiment de l'art; mais l'art repose sur des bases fixes, des principes établis par l'usage et reconnus par la généralité des musiciens.

— *L'élève.* Mais veuillez bien m'expliquer de quelle manière on est arrivé du croassement à l'art, au chant mélodieux.

— *Le professeur.* A mesure que l'homme se civilise, l'art se perfectionne.

— *L'élève.* Je ne vous comprends pas davantage; mais dites-moi, je vous prie; ces règles, ces principes dont vous venez de me parler, pourquoi sont-ils fixes, invariables, si la musique repose sur une base variable?

— *Le professeur.* Parce que ces règles sont fondées sur la nature.

³ *Ibid.*, p. 5.

— *L'élève*. Comment! les règles de la musique sont invariables parce qu'elles sont fondées sur la nature, et la musique elle-même repose sur une *base variable*! Permettez-moi de vous faire observer qu'une chose qui devient l'objet de principes fixes, certains, universels, ne saurait être arbitraire et variable dans son essence.

— *Le professeur*. Encore une fois, tout cela *m'importe peu* et je ne m'en inquiète guère.

— *L'élève*. En ce cas, vous n'avez rien à m'apprendre, puisque je puis, moi aussi bien qu'un autre, inventer une musique, des systèmes, des tonalités, des théories, aussi inattaquables que la doctrine que vous prétendez m'enseigner.

On pourrait pousser beaucoup plus loin ce dialogue, et si nous avons déjà tant insisté sur de pareilles questions, c'est que nous n'avons pas à combattre une opinion individuelle. La majorité des musiciens et des personnes qui cultivent cet art, n'ont pas pénétré plus avant dans la connaissance de la nature, et c'est là, il n'en faut pas douter, une des principales causes du discrédit où // 191 // cet art est tombé dans l'esprit de certains hommes graves.

Il est temps de finir: aussi bien, après une semblable discussion, éprouvons-nous le besoin de relever notre âme par la contemplation des pures clartés de la doctrine au nom de laquelle nous avons repoussé tant d'extravagantes erreurs, si tristement exhumées de la poussière du matérialisme.

Et quant à la définition qu'à notre tour nous avons donnée de la musique, nous en abandonnons la défense tant à la réfutation qui précède, qu'aux citations qui vont suivre. Redisons donc avec Plutarque: «Quant à moi, je n'estime point que c'ait été un homme qui ait inventé tant de biens que nous apporte la musique, ains cuide que c'ait esté de Dieu qui est orné de toutes vertus¹;»

Avec Plutarque [Plutarchus], Platon et Pindare [Pindaros]: «Que la musique a esté *donnée* aux hommes, *non pas pour delices ny pour volupté, ny un chastouillement d'oreille*, mais pour que la musique survenant à grande confusion et désordre ès accords et consonances de l'âme, les rameine et les remet derechef tout doucement en leur ordre et en leur lieu;»

Avec Hippocrate [Hippocrates]: «Je ne doute pas que les arts ne soient primitivement des grâces accordées aux hommes par les dieux;»

Avec le Li-ki: «La musique est l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel²;»

¹ Plutarque [Plutarchus], *Traité de la musique*, trad. d'Amyot.

² *Mémoires sur les Chinois*, tom. I, p. 257.

Avec Quintilien [Quintilianus], que «la musique se lie à la connaissance des choses divines³;»

Avec Platon, toute l'antiquité païenne, l'antiquité chrétienne, Zarlino et tous les théoriciens jusqu'au dix-neuvième siècle: qu'elle est divine dans son essence, son origine et sa destination;

Avec le P. Mersenne: que la *musique est en Dieu*;

Avec le docteur Gall: «La musique et le chant ne sont pas des inventions de l'homme; le Créateur les lui a révélées à l'aide d'une organisation particulière;»

Avec le cardinal Bona: «Que le premier homme reçut de Dieu le bienfait de la musique avec une instruction universelle;»

Avec le Père Martini et Rameau, «que la musique n'est faite que pour chanter les louanges de Dieu;»

Avec Méhul: «Je crois que cet art a un but plus noble que celui de chatouiller l'oreille, et qu'il n'est pas condamné à n'être jamais qu'aimable!»

Avec un écrivain que les lecteurs de ce recueil reconnaîtront aisément: «C'est sous la forme de la musique que la religion nous représente l'état supérieur de la parole dans le monde futur². Le chant est le commencement de la régénération, de la transfiguration de la parole terrestre; c'est l'élan de la voix humaine vers le mode céleste de l'expression de la pensée.»

On ferait des volumes de textes de ce genre. Nous finirons par une citation empruntée à un musicien théoricien, et que nous recommandons aux théoriciens et aux musiciens de nos jours. Nous sommes heureux, en terminant cette leçon, de nous reposer sur d'aussi belles paroles que les suivantes. Elles furent écrites en 1807, époque où le retour aux idées saines et élevées était beaucoup moins marqué qu'il ne l'est aujourd'hui:

«La musique ne fut point *inventée* par les hommes, dans le sens que nous donnons ordinairement au mot *inventer*; elle ne fut que *découverte* par eux. Cet art nous vient réellement de Dieu; c'est lui qui l'a inspiré aux hommes; c'est lui qui en a établi les principes et les règles dans les accens de nos besoins; c'est lui qui en a noté tous les sons dans notre cœur; c'est là qu'il a déposé tous les secrets de la science musicale, de cet art de peindre le sentiment par la voix, et d'en imiter les accens par les sons. C'est pourquoi aussi les anciens reconnaissaient à l'étude de la musique un double objet, applicable à tous les arts qui étaient du ressort de la voix, celui de la morale et celui de l'éloquence. C'était par l'étude de la // 192 //

³ *Cum rerum cognitione esse conjunctam, Quint. Inst. lib. 2, cap. 16.*

¹ Préface de *l'Irato*.

² Voir à ce sujet un beau passage de Zarlino, *Instit. harmon.*, 1762, cap. 2, p. 6.

musique qu'on apprenait à distinguer l'expression des sentimens louables et vertueux, d'avec l'expression des sentimens méprisables et criminels. C'était par l'étude de cette science qu'on apprenait à célébrer dignement les louanges des dieux et les bienfaits des héros; c'était enfin par les effets puissans de la musique que l'on parvenait à graver dans l'esprit et dans le cœur des peuples les lois religieuses et politiques sur lesquelles reposait l'ordre social¹.»

¹ *De l'analogie de la musique avec le langage*, par Villoteau, tom. 2, p. 127.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, septembre 1836, pp. 183–192.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: SEPTEMBRE 1836

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 2

Year:

Pagination: 183 à 192

Issue: 9

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. SECONDE LEÇON.

Signature: JOSEPH D'ORTIGUE.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Internal main text

Cross-reference: 'Cours sur la musique religieuse et profane', *L'Université catholique*, juin 1836, pp. 535–540; juillet 1836, pp. 31–36; août 1836, pp. 103–111; novembre 1836, pp. 335–340; janvier 1837, pp. 43–47; février 1837, pp. 112–117; avril 1837, pp. 276–283; juillet 1837, pp. 37–44; août 1837, pp. 116–122; septembre 1837, pp. 184–192; décembre 1837, pp. 426–432; mai 1838, pp. 361–371; août 1841, pp. 93–102; octobre 1841, pp. 263–272; novembre 1841, pp. 340–348; janvier 1842, pp. 17–26.