

Troisième lettre à M. Le Prince de La Moskowa

Sur les tentatives de restauration dont le chant grégorien est l'objet¹

Voilà donc, Monsieur, la révolution consommée! Voilà, par le fait de la création de l'harmonie dissonante naturelle, voilà *anéantie* la tonalité ecclésiastique, et *anéantie* dès le XVI^e siècle! M. Fétis nous l'a dit. La voilà *disparue* sans retour en présence d'une tonalité nouvelle, incompatible avec la première! Celle-ci s'établit, se propage, gagne du terrain, et force sa rivale vaincue à se réfugier dans les temples, où elle ne tarde pas à venir lui disputer ce dernier asile. Cette tonalité ecclésiastique, qui jadis prêtait ses formes à la musique mondaine, revêt peu à peu les formes moins austères de la tonalité nouvelle. Ce n'est qu'à la condition de se déguiser ainsi qu'il lui est permis de vivre. En d'autres termes, la musique religieuse, qui absorbait autrefois la musique profane, est à son tour absorbée par elle. Et cela n'est pas le produit d'une lente élaboration; M. Fétis nous l'a dit encore: «Grandes et rapides furent les conséquences de cette belle découverte; car, dès la première moitié du XVII^e

¹ La critique, inattendue pour moi, dont ma première *Lettre* a été l'objet de la part de M. Fétis, m'a fait un devoir d'examiner attentivement la valeur des objections que ce savant me fait l'honneur de m'adresser. Hé bien! je dois le dire, loin d'être ébranlé, je me suis senti, après cette lecture, fortifié dans mon sentiment, et j'ajoute qu'il n'est aucune de ces objections, présentées d'ailleurs avec une mesure parfaite, que je ne me sois posé d'avance, et à laquelle je n'aie répondu dans la suite de mon travail.

Si M. Fétis m'avait convaincu au point qu'il m'a intéressé, je le déclarerais tout de suite et bien haut, car il n'y aurait rien que de très honorable à reconnaître que j'ai été détrompé par les lumières de son esprit et de son savoir. Cet aveu me coûterait d'autant moins que, dans ma *deuxième lettre*, qui a paru conjointement avec la sienne, je disais que je voudrais être *dans l'erreur*, et que *j'aimais cette erreur jusque dans mes adversaires*, tant je suis attaché d'esprit et de cœur à la cause du chant grégorien!

Je prie donc M. Fétis de me permettre de poursuivre ma correspondance; je ne saurais l'interrompre sans anticiper sur les idées et les faits qu'il me reste à exposer, et par conséquent sans apporter une perturbation fâcheuse dans mon plan. La *lettre* qui suit était entre les mains de M. le directeur de la *Gazette musicale* lorsque M. Fétis a envoyé la sienne. Je n'y ai pas changé un seul mot. Il en sera de même des suivantes, lesquelles sont rédigées depuis longtemps. J'apprécie tout ce que l'intervention de mon savant contradicteur doit prêter d'intérêt à la question qui nous occupe, mais je me persuade aussi que, depuis la publication de sa lettre, M. Fétis a bien vu que je m'étais placé de moi-même sur le véritable terrain de la discussion, et que sa critique était peut-être prématurée. J'ajourne à un temps qui ne saurait être éloigné une réponse catégorique et définitive, s'il y a lieu, aux objections faites ou à faire, m'abstenant même de relever ici le double reproche de *confusion d'idées* et de *supposition de faits*, au moment où je n'avais pas encore abordé la question des faits, et où, conséquemment, ceux-ci ne pouvaient justifier mes idées.

C'est là, je pense, la seule manière de mener à bien cette discussion en lui maintenant son caractère grave et calme, et de laquelle il ressortira jusqu'à l'évidence qu'une restauration liturgique basée sur la véritable tradition grégorienne, et qui rétablirait le plain-chant dans sa beauté et sa pureté primitives, n'aurait pas de plus ardent partisan que moi.

Paris, le 30 mai 1851. [p. 181]

siècle, l'expression dramatique de la musique était déjà parvenue à des effets d'une puissance remarquable.»

Mais il faut voir les conséquences que ce fait entraîna dès le principe dans la pratique du chant grégorien. Il faut aussi se donner le spectacle curieux que présente toute révolution, le spectacle de cette classe d'hommes qui, surpris par un événement qu'ils n'avaient pu prévoir, bien qu'ils aient contribué à l'amener eux-mêmes, se cramponnent épouvantés aux débris du passé; puis, se sentant, malgré qu'ils en aient, dominés par une force irrésistible, envahis par les idées nouvelles, sont conduits, sans en avoir conscience, à rêver je ne sais quel amalgame de principes contradictoires, d'éléments qui s'excluent, et à se contenter enfin d'une sorte de compromis tel que entre le passé et le présent, voire le futur; car il y a un peu de tout cela dans les faits que je me propose d'exposer.

Je veux vous parler aujourd'hui des *Corrections* des graduels et des antiphonaires qui se sont si souvent renouvelées depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours, et grâce auxquelles, presque partout en France, notre plain-chant a été si complètement défiguré et mutilé, qu'il arrive fort souvent qu'une personne habituée au chant d'église de tel diocèse ne les reconnaît plus si elle vient à passer dans un diocèse voisin. Cette divergence liturgique existait dès longtemps avant Lebeuf; lui-même le constate au moment où il écrivait², et l'on peut penser que depuis lors le mal n'a pas été en s'affaiblissant.

Ici, Monsieur, pour le bonheur de la cause du chant romain, je m'empare d'une parole que je voudrais faire retentir aux oreilles des symphonistes liturgistes, s'il en est encore. Je n'ai garde d'oublier que, dans une occasion où vous fûtes consulté sur un projet de réforme harmonique appliqué au plain-chant, vous répondîtes: «En fait de musique religieuse, ne me parlez pas des libertés de l'Église gallicane: je suis tout à fait ultramontain.» Par là, Monsieur, vous avez témoigné de votre respect pour la tradition grégorienne, comme aussi vous avez rendu hommage à ce grand principe, savoir: que pour ce qui tient à l'unité liturgique, Rome est le centre et le foyer vers lequel on doit converger de toutes parts. Quoi qu'il en soit de cette tradition et de cette unité, il n'aura pas tenu à vous qu'elles n'aient été maintenues parmi nous, *sans qu'aucun schisme*, ainsi que vous le dites encore, *y soit venu mêler le doute et la confusion*.

Le désir d'innover, la manie de se distinguer, de se singulariser même, qui, pour le dire en passant, furent toujours un caractère de l'esprit gallican, ont été pour beaucoup sans doute dans cette guerre déclarée avec tant d'acharnement, dans les deux derniers siècles, contre les graduels et les antiphonaires romains. Mais cette guerre avait une autre cause, plus profonde, plus persistante, c'était la lutte que la tonalité moderne, déjà établie et tendant de plus en plus à la domination, livrait à la tonalité ancienne; et cela, remarquez-le bien, dans l'esprit même des réformateurs, dans leur organisation, dans leur oreille, dont cette tonalité moderne s'était emparée. L'on peut dire que les perceptions qu'ils recevaient à l'église des chant de l'office étaient à l'instant même, et à leur insu, transformées, rectifiées, corrigées par leur oreille d'après un

² *Traité hist. sur le ch. ecclés.*, in-12, 1741, chap. VI, p. 95.

type différent; et ce type, qu'était-il autre chose que la musique mondaine avec ses propriétés de dissonance, de modulation, de transition, de mouvement, d'expression colorée, sensible et passionnée? Nous avons sur ce point l'aveu de Lebeuf, et nous devons prêter une attention d'autant plus grande à ses paroles qu'il se rend moins compte lui-même de leur portée:

«... Ce serait une injustice, dit-il, de ne pas reconnaître que le goût supérieur de la musique d'aujourd'hui a fait naître dans l'esprit de ceux qui enfantent du plain-chant, de certains progrès de voix, et de certaines mélodies qui ont leur douceur particulière; qu'il y a des tours gracieux qui ne peuvent être suggérés que par des organes qui ont été souvent rebattus de sons agréables et affectueux; et on ne peut douter que les personnes dont l'idée est pleine de belles pensées de chant, pour me servir de ce terme, et de morceaux de mélodie douce et aisée, ne soient plus en état de juger de quel côté ce gracieux et ce naturel se rencontrent dans la composition, que non pas ceux qui ne chantent ordinairement que du commun et trivial³.»

Quelques pages plus loin, le même auteur parle des «avantages qui sont revenus au chant grégorien par le canal des compositeurs accoutumés au beau chant, et par le moyen des voix excellentes qui ont paru dans les derniers temps, et qui exécutent avec grâce ce qu'il y a de doux et de mélodieux dans l'arrangement des sons⁴.»

A coup sûr, Lebeuf, non plus que les théoriciens ecclésiastiques ou autres de son époque, n'avait ni ne pouvait avoir l'idée de ce que nous appelons aujourd'hui *tonalité*, de cette notion féconde, qu'entre les mains de M. Fétis surtout, la science et la philosophie ont dégagée des mystères de l'art, de l'analyse des éléments des divers systèmes comparés, ainsi que des obscurités de l'histoire. Ce n'est pas que ces théoriciens ne fissent la distinction de la *musique* et du plain-chant, des chantres et des musiciens. Mais, observons-le bien, faute d'une connaissance suffisante de ce grand principe de la tonalité, cette distinction ne tendait à rien moins qu'à séparer le plain-chant de la musique, les chantres des musiciens, comme si ces derniers n'étaient ou ne devaient // 182 // être nullement musiciens, comme si le plain-chant était de sa nature en dehors du domaine de l'art. Que s'ensuivait-il? il s'ensuivait que la musique seule était un art, et que le plain-chant n'était autre chose qu'une sorte de routine, consacrée par un certain usage, ayant une certaine destination, et qui pouvait indifféremment se plier à telles ou telles règles, suivant que cet usage et cette destination les avaient sanctionnées. Mais quant à tirer de cette distinction de la musique et du plain-chant la moindre conséquence relativement à la constitution de l'une et de l'autre, à l'ordre d'idées et d'expression qui devait découler de chacune en particulier, à la manière dont l'organisation humaine pouvait en être affectée, aux modifications qui devaient en résulter dans nos facultés de perception et de sensibilité, c'est à quoi Lebeuf, ni les autres théoriciens n'avaient nullement songé.

J'aurais bien des expressions curieuses à relever dans les deux citations que m'a fournies l'abbé Lebeuf; mais je veux m'en tenir à ce *goût supérieur de la*

³ Lebeuf, *ibid.*, page 102.

⁴ Lebeuf, *ibid.*, page 106.

musique d'aujourd'hui, qui fait naître dans l'esprit de ceux qui enfantent du plain-chant de certains progrès de voix, de certaines mélodies, etc., etc. Ce goût supérieur, n'est-ce pas cette puissance invincible d'une tonalité triomphante, supérieure à sa rivale, qui s'est emparé définitivement de notre oreille, qui l'a domptée, qui lui dicte ses lois? Et cette expression: ceux qui enfantent du plain-chant! Que peut être en effet désormais la composition du plain-chant, si ce n'est un enfantement laborieux, un travail fait à froid, sans inspiration, entrepris obstinément en dépit de soi-même, de sa propre organisation, des exigences de l'ouïe, et poursuivi par esprit de système, tel, en définitive, qu'ont été toutes ces corrections de bréviaires et de livres de chant, lesquelles participaient avant tout de la petitesse et de la taquinerie des rivalités locales, des amours-propres de clocher? Quand je vois par quels maladroits remaniements, par quels travestissements ignares, on a cru, dans une foule de diocèses français, faire pièce au vénérable chant romain, je me représente ce Marseillais infatué des merveilles de sa ville natale, qui, s'adressant à un Parisien, lui disait emphatiquement: Si Paris avait seulement un petit endroit comme la Canebière, ce serait un petit Marseille!

Mais revenons à Lebeuf, et concluons avec M. Danjou que «Lebeuf était vaincu par la musique et lui rendait les armes; qu'il avait subi l'influence de la mélodie et de l'harmonie modernes, et qu'il porta dans son travail (son Antiphonaire) des marques certaines de cette influence. La mâle énergie, la gravité majestueuse du plain-chant ne valaient pas pour lui *les tours gracieux, les sons agréables et affectueux* de la tonalité nouvelle. Tout le clergé de notre temps, ajoute M. Danjou, partage cette erreur⁵.»

Nous viendrons plus tard au clergé de notre temps; mais il y a ici plus qu'une erreur, il y a un fait, une nécessité que M. Danjou a reconnus et signalés avec sa sagacité ordinaire, quand il a établi, une page plus haut, qu'à l'époque de Lebeuf «le clergé n'apprenait plus la théorie du plain-chant, comme les enfants dans les collèges n'entendaient que de la musique suivant la mode du temps⁶.» Seulement M. Danjou aurait dû nous dire ce qui empêchait les évêques et les directeurs des séminaires, maîtres de l'enseignement ecclésiastique, de maintenir dans leurs maison une classe de plain-chant, et ce qui faisait que les enfants n'entendaient plus de musique que *suivant la mode du temps*. Il faut le reconnaître: saint Paul a dit que la foi vient de l'ouïe: *fides ex auditu*. La tonalité, qui est aussi, en un sens, une *foi* pour nous, comme la langue, comme toutes les choses que nous acceptons d'instinct et sans raisonner, la tonalité nous vient de l'ouïe, *ex auditu*.

Ce que Lebeuf nous a appris sur cette *suggestion des organes rebattus des sons agréables et affectueux* de la musique de son temps, n'était pas le premier symptôme de cette révolution qui avait changé non-seulement toute l'économie de l'art, mais encore qui devait agir si profondément sur les conditions physiologiques de l'organisation musicale de l'homme. Déjà, en 1553, un organiste de Metz, nommé Claude Sébastien, avait célébré en style burlesque la querelle entre deux royautés désormais ennemies, la royauté de la *musique plane* de la *musique mesurée*, ainsi que le triomphe de celle-ci, bien que cette grande

⁵ *Revue de la musique religieuse*. Mai 1846, page 150.

⁶ *Revue de la musique religieuse, ibid.*, page 149.

guerre se termine, dans le livre, par une entente cordiale⁷. Cette plaisanterie avait bien son côté sérieux; mais ce qui fut sérieux de tout point, et ce qui mérite de fixer l'attention, ce fut la transformation que le chant d'église subit par le fait d'un homme qui, pour maintenir intact l'usage du chant grégorien, ou ce qu'il pensait être tel, dans la chapelle royale de Versailles d'où l'on voulait l'exclure pour le remplacer par la musique, ne craignit pas de se mesurer de toute sa hauteur d'artiste et de chrétien avec ce personnage «qui faisait voyager de Gênes à Versailles le chef d'une puissante république, et l'obligeait de venir s'agenouiller devant lui.» Ce personnage s'appelait Louis XIV. Cet homme qui osa tenir tête au monarque s'appelait Henri Dumont, l'auteur de cette messe célèbre dite *Messe royale*, qui contient ce *Credo* fameux devenu si populaire, connu sous le nom de *Credo* de Dumont. Je suis loin de méconnaître la beauté mélodique, l'ampleur, le tour naturel et noble de cette composition; mais je dis que, par l'emploi fréquent de la note sensible, par la modulation qui revient sur les principales périodes, par la cadence qui termine cette modulation, ce *Credo* appartient à la tonalité ancienne. Et, bien qu'un ingénieux critique, mais chez qui l'enthousiasme n'est pas toujours tempéré par la réflexion, ait imprimé un beau matin que le *Credo* de Dumont était une des plus belles inspirations du XIII^e siècle, je dirai que ce *Credo* n'est pas dans le *premier ton* du plain-chant, mais dans le ton du *ré mineur*, et j'en appelle, sur ce que je viens d'en dire, à tout homme compétent, à M. S. Morelot, par exemple, un des plus habiles et des plus judicieux défenseurs de la cause du chant grégorien, qui s'exprime ainsi au sujet de la *Messe royale*:

«L'influence de la tonalité moderne qui s'y fait sentir, sans doute à l'insu de l'auteur, nous paraît être pour quelque chose dans l'admiration dont elle est l'objet. Dumont n'a pu secouer entièrement le joug de ses habitudes de musicien, en sorte que son inspiration s'est trouvée jetée comme par force dans un moule qu'il n'avait pas choisi. Il en est résulté que le public, habitué à la tonalité moderne, mais pénétré encore d'une sorte de respect traditionnel pour la majestueuse gravité du chant d'église, a reporté avec empressement son admiration sur une œuvre qui conciliait assez bien ses goûts nouveaux et ses habitudes anciennes.» Ajoutons à cela que le public a été trompé; et par qui? – Eh! mon Dieu! par cet auteur qui se trompait lui-même, qui pensait faire du plain-chant, tandis qu'il ne faisait autre chose que de la musique, et qui faisait graver sa messe en caractères carrés et sur quatre lignes comme les livres du lutrin. Cela suffisait pour faire illusion à tout le monde, à lui tout le premier. Le spirituel auteur du *Voyage autour de ma chambre* parle de certains individus qui, pour se voir une épée au côté et sur le dos un uniforme brodé, croient fermement être des généraux; et l'armée, qui le croit aussi, leur donne ce titre, sans rire, jusqu'à ce que la présence de l'ennemi les détrompe tous. L'armée, c'est le public; le général, c'est Dumont.

À propos des autres messes de Dumont, le même critique dit encore: «Ce mélange des tonalités différentes est bien plus sensible encore dans les autres messes écrites par Dumont. Les formes mélodiques empruntées à la musique moderne, les altérations arbitraires de la tonalité par les dièses et les bémols, les

⁷ *Bellum musicale, inter plani et mensurabilis cantus reges, de principalii musicæ provinciæ obtinendo contententes*. Argentorati, 1553, in-4°; autres éditions de 1563 et 1568, in-4°. Lire l'article sur Cl. Sébastien, dans Fétis, *Biograph. univ. des music.*

cadences étrangères au mode, toutes les licences enfin qui sont la conséquence d'un pareil système, y apparaissent bien plus fréquemment et y sont aussi moins rachetées par l'élévation de la pensée⁸.» Eh bien, Monsieur, voilà l'homme, voilà le maître de chapelle qui osa opposer sa volonté à celle de Louis XIV, qui osa citer au roi le décret du concile de Trente qui // 183 // proscrit la musique profane des temples, qui força le monarque à consulter M. de Harlay, et qui, sur la décision peu scrupuleuse du prélat courtisan, prit la détermination de demander sa retraite; ce qu'il fit un peu plus tard.

Que Dumont ait su ce qu'il faisait en introduisant la tonalité moderne dans l'office ecclésiastique, c'est ce qu'il est superflu d'examiner. Comment l'aurait-il su, puisque Lebeuf, qui vint longtemps après lui, n'eut jamais l'idée de la tonalité, à plus forte raison celle d'un changement de tonalité? Dumont était dominé par certains faits de la science moderne qu'il avait admis, sans soupçonner que ces mêmes faits avaient amené dans l'art un bouleversement complet. Ce n'est qu'à distance qu'on peut se rendre compte de la portée et des effets d'une pareille révolution, et, comme le dit M. Morelot, «l'un des premiers résultats du réveil de l'esprit religieux dans l'art a été de nous ouvrir les yeux sur l'immense désastre qu'elle a causé.»⁹

Je termine ici cette lettre, Monsieur, mais je n'en ai pas fini sur ce sujet: il faut montrer que *ce mélange de tonalités différentes*, c'est l'expression de M. Morelot, si tant est qu'il ait jamais existé, ne pouvait avoir qu'un temps; que le plain-chant devait s'effacer de plus en plus devant les empiètements incessants de l'art musical, et qu'à partir de Dumont jusqu'à nos jours, les plus intrépides partisans d'un système mixte, d'un *juste milieu tonal*, placés d'un côté entre les exigences de la tonalité, et de l'autre, leur respect pour les traditions grégoriennes et liturgiques, ont été condamnés, soit à une lutte impossible avec l'une, soit à l'abandon complet des autres, et qu'alors même qu'ils ont affirmé le plain-chant en théorie, ils l'ont nié dans la pratique, et que tout en proclamant son existence en paroles, ils l'ont détruit de fait.

Agréez, Monsieur, etc.

⁸ *Rev. de la Mus. rel.* Janvier 1848, pp. 20, 24, 25.

⁹ *Ibid.* p. 21.

REVUE ET GAZETTE MUSICALE, 1 juin 1851, pp. 181-183

Journal Title: REVUE ET GAZETTE MUSICALE
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: 1er juin 1851
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: XVIII, 22
Year: 1851
Series:
Pagination: 181 à 183
Issue:
Title of Article: TROISIÈME LETTRE À M. LE PRINCE DE LA
MOSKOWA
Subtitle of Article: SUR LES 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, 21