

À M. Lecomte

Depuis un certain nombre d'années, la littérature de la musique s'est enrichie d'une foule d'ouvrages de critique, d'esthétique, de théorie, de traités élémentaires ou scientifiques, qui tous ont pour but de mettre dans les mains d'un plus grand nombre la clef des ressorts d'un art qui est à la fois le plus mystérieux et celui qui excite les plus universelles sympathies. Les méthodes se sont pliées à des formules plus claires, à des définitions plus exactes, à des nomenclatures plus complètes, à des classifications plus logiques et plus régulières. L'histoire de l'art dévoile ses origines et ses traditions diverses; elle jette de jour en jour une plus vive lumière sur les affinités, la filiation, l'enchaînement des différents systèmes de tonalités; elle signale leurs dissemblances; elle déroule enfin leurs transformations. Ce sont là assurément d'importants travaux, et qui doivent infailliblement en appeler, en provoquer de plus étendus, de plus approfondis. Tout n'est pas fait encore, il s'en faut; mais tout est commencé.

Je me trompe; tout n'est pas commencé. La plupart des écrivains sur la musique ont pris deux routes différentes qui ont dû les conduire à deux différents écueils. Presque aucun d'eux n'a su se tracer un chemin intermédiaire qui les lui eût fait éviter. Les uns, entraînés par une sorte de passion d'antiquaire et d'archéologue, se sont tout-à-coup épris d'un étroit et fol amour pour le fait, pour le fait matériel. Ils l'ont fixé et comme accroché à sa date chronologique, puis ils l'ont minutieusement constaté, décrit, disséqué; ils l'ont ainsi circonscrit, isolé, examiné en lui-même, abstraction faite de toute cause morale, de toute influence supérieure et civilisatrice. Les autres, beaucoup trop confiants en la solidité et la durée de certaines théories philosophiques, ont noyé le fait dans des considérations générales à perte de vue, flottantes de leur nature et peu saisissables pour l'esprit. Quelquefois même ils ont forcé ce fait, l'ont torturé, défiguré, pour l'adapter à leur système imaginaire, conçu *à priori* et en dehors de toute appréciation positive. Les premiers, en s'ensevelissant dans le cercle de leur spécialité, ont fini par s'immobiliser dans la réalité matérielle et technique; les seconds, en voulant tout rapporter de gré ou de force à leur théorie idéale, se sont égarés dans la vague.

Ces deux méthodes, en se combinant dans l'ensemble des travaux dont la musique a été l'objet, ont produit deux fâcheux résultats: d'une part, il est arrivé que la musique nous a été représentée, dans la série des faits spéciaux qu'elle fait connaître, comme une déviation des lois générales du monde et comme l'ennemie de toutes les autres sciences; d'autre part, quand on a voulu la grouper avec les autres arts autour d'un centre commun, comme le choix et la fixation de ce centre commun étaient laissés au caprice de chacun, on n'a bâti que des systèmes illusoire. Ces deux méthodes néanmoins reposent l'une et l'autre, à certains égards, sur un principe vrai: la première accuse la nécessité d'examiner les faits dans leur réalité intrinsèque, dans leur valeur pour ainsi dire mathématique, dans les circonstances immédiates qui les précèdent et les suivent, dans les faits qui les engendrent et ceux qui en sont issues; or c'est là ce qui constitue l'analyse. La seconde témoigne de // 142 // l'importance d'observer les faits dans leur ensemble et dans leurs résultats généraux dans les diverses

influences qu'ils ont reçues et qu'ils ont communiquées; enfin dans leurs relations, leurs rapports avec les circonstances extérieures des temps et des lieux; or, c'est là ce qui constitue la synthèse.

Ce sont donc ces deux éléments, l'analyse particulière et la synthèse philosophique, que l'on doit faire marcher de front dans l'exposé des progrès, des révolutions et des transformations de l'art; de telle sorte que ces deux puissances se soutiennent l'une l'autre, se prêtent mutuellement la main, et se fortifient l'une par l'autre.

Ainsi, il existe dans l'histoire de l'art en général et de la musique en particulier, plus que des faits purs et simples, des faits définis, positifs, ayants un *nom* et une date, mais encore des faits moraux, des faits *innommés*, complexes, flexibles, en quelque sorte élastiques dans leur application, aussi réels, aussi variés, aussi vrais, aussi dignes d'attention que les faits matériels. Telles sont, pour en donner un exemple, les tendances et les influences générales. Cette distinction des faits n'est pas de moi; je l'emprunte à un historien, à un publiciste, à un homme d'État à qui rien n'est indifférent dans l'ordre scientifique, et qui l'a bien prouvé en venant encourager jusqu'en moi le progrès d'un art que l'on aurait pu croire fort étranger aux sollicitudes d'une haute intelligence, d'ailleurs concentrée tout entière dans les plus graves intérêts sociaux.¹

La constitution de la musique religieuse au moyen âge, constitution qui a été une véritable législation; ses progrès successifs, mais néanmoins si rapides, en Italie, en France, en Espagne, en Allemagne, en Angleterre, dans presque toute l'Europe; - sa combinaison avec les rudiments de certains systèmes de musique apportés par les Barbares; - la coïncidence que l'on peut remarquer dans la manifestation de divers produits qui paraissent au premier coup d'œil étrangers les uns aux autres, par exemple l'apparition presque simultanée de l'orgue, de l'architecture gothique et du contre-point; - la révolution opérée par la création de l'harmonie dissonante et de la musique dramatique à laquelle cette harmonie donna naissance, révolution parallèle à l'impulsion prodigieuse que la réforme politique et religieuse du XVI^e siècle communiqua à l'activité humaine; - les caractères généraux des écoles italienne, allemande et de leurs subdivisions; les éléments qui semblent plus familiers à chacune d'elles, ainsi que les secrètes analogies, les rapports étroits que présentent ces différentes inspirations avec la littérature et l'esprit des nations; - l'affinité d'origine qui existe entre les chants nationaux et les chants populaires; l'influence de cet art libre, indépendant, sur l'art des écoles assujetti à certaines règles, à certaines théories, etc., etc.; - tout cela constitue un vaste ensemble de faits, de faits généraux, complexes, très difficiles à décrire, à raconter, immenses dans leurs causes, leurs développements, leurs résultats; faits pourtant aussi réels, aussi certains que la guerre des Gluckistes et des Piccinistes, et d'une bien autre importance et d'un intérêt bien plus haut. On oublie trop souvent que les faits de cette nature, les faits intelligents, sont à proprement parler les seules réalités de l'histoire; qu'ils en sont l'esprit, la lumière et la vie; qu'ils ont leurs racines dans les éléments intimes de la langue, de la constitution sociale, de la civilisation; qu'ils sont sollicités par les idées dominantes d'une époque, et toujours en harmonie avec elles; tandis que les

¹ Voir *l'Histoire générale de la civilisation en Europe* par M. Guizot. I^{re} leçon, pp. 6 et 7.

autres faits, les faits matériels, quelque précieux, quelque indispensables, quelque définitifs qu'ils soient, ne sauraient avoir leur raison d'être en eux-mêmes, comme ils sont dépourvus en eux-mêmes de toute signification, de toute moralité. On oublie trop souvent que ceux-ci sont toujours déterminés par ceux-là, qu'ils en sont le produit, la réalisation extérieure; qu'ils leur empruntent toute leur valeur historique, et que, renfermés pour ainsi dire dans leur forme individuelle, isolés, détachés, ils ne peuvent être considérés que comme les effets et les jeux bizarres d'une loi fatale et aveugle.

À ces deux sortes de faits historiques, lesquels, concentrés dans la double puissance de l'analyse et de la synthèse, concourent à asseoir les bases de la philosophie de l'histoire, il faut ajouter un autre ordre de faits entièrement distincts de ceux-ci, et sur lesquels repose la science de la philosophie de l'art. Ces faits ne sont autre chose que les éléments essentiels de la musique, les éléments qui la constituent ce qu'elle est en soi, qui déterminent son mode d'expression et de manifestation propre à la peinture, à l'architecture, aux autres arts. Ces éléments, cette série de réalités spéciales, ont pour base le *son* et le *temps*; et le *son* et le *temps*, soumis à la loi du *nombre*, produisent cette infinité de combinaisons successives et simultanées qui appartiennent à la mélodie et à l'harmonie, et cette foule de formes variées et multiples qui composent la science des accords et du contre-point. Or, ces données, ces réalités, ces éléments de la syntaxe musicale, sont presque autant de faits *indémontrables* en eux-mêmes; et j'entends par ce mot qu'ils ne sauraient être le résultat d'une convention, qu'ils sont nécessaires en soi, inhérents à la constitution naturelle de l'art, identiques au fait même de son institution, et néanmoins fort difficiles à expliquer quant à leur raison d'être. Sous ce rapport, il y a analogie parfaite entre les éléments de la musique et les éléments de la parole humaine, et l'on ne saurait trop redire que la musique et la parole sont tout un quant à l'origine, l'institution et la destination, et que la musique est une seconde incarnation du Verbe divin. Que l'on rie tant qu'on voudra de ces idées; il n'en est pas moins certain qu'elles sont éternelles, et qu'elles se retrouvent irrésistiblement au fond de toute théorie qui renferme un seul principe vrai. Je défie, en attendant, tout grand compositeur, tout artiste qui a creusé dans les profondeurs de son art, de m'expliquer d'une manière catégorique pourquoi il a employé tel accord ou telle série harmonique dans telle circonstance donnée. Tout ce qu'il pourra me dire, c'est qu'il a obéi à son instinct et qu'il sentait qu'il devait faire ainsi. M. Berlioz a plusieurs fois constaté cette vérité, notamment dans son dernier article sur Gluck. Du reste, si cette dernière proposition ne paraissait pas suffisamment démontrée, il me serait facile d'invoquer sur ce point le témoignage de nombreuses autorités.²

Les faits musicaux n'étant pas le résultat d'une convention, et leurs propriétés ne pouvant dépendre du caprice de l'homme, on comprend le danger qu'il y aurait à les assujettir à des lois arbitraires, au lieu de les présenter suivant une méthode rationnelle et dans l'ordre naturel de leur production et de leur génération. C'est là pourtant ce qui a été fait trop souvent, et ce qui jette tant de confusion dans les théories; c'est là aussi une grande cause de découragement pour une foule de personnes. Mais, dira-t-on, comment exposer les faits

² Voir *La musique à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, p. 358, édition in-8°, et une *Lettre sur l'expression musicale*, insérée dans le tome I^{er} de la *Revue musicale*, p.317.

musicaux dans l'ordre naturel de leur production et de leur génération, si ces faits sont *indémontrables* dans leur essence? Cette objection n'est que spécieuse. // 143 // Sans doute, il faut toujours admettre la possibilité de l'erreur; mais il est certain aussi qu'en ceci l'on peut se fier à son instinct comme au guide le plus infailible, puisque l'homme est organisé pour sentir tout ce qui est dans la nature, et pour peu qu'il fasse effort pour s'identifier avec elle, pourvu surtout que son esprit se dégage de toute préoccupation systématique, il est à peu près sûr de saisir l'ordre et l'enchaînement de ses productions. Il en est du musicien comme du poète, de l'orateur, de l'écrivain: les mots, les tournures de style se révèlent à celui-ci, comme les accords, les combinaisons des sons se révèlent à celui-là. Le poète ne fait pas les mots, il les prend tout faits, avec le mystère de leur étymologie et de leurs propriétés. Les mots préexistent à lui, puisqu'ils sont nécessaires pour penser sa parole avant de parler sa pensée, et dans ce travail et ce choix, il est bien moins éclairé par ses lumières individuelles qu'il n'est assisté du génie de l'institution.

Les difficultés se compliquent bien davantage si l'on veut expliquer les rapports, la correspondance, l'*accoutumance* (*consuetudo, assuetudo*), comme disent les écrivains ecclésiastiques, qui existent entre ces données, ces éléments organiques de l'art musical, et les sentiments, les émotions qu'ils excitent en nous. C'est vouloir pénétrer, ainsi que le faisait observer récemment le savant à qui cette lettre est adressée, un mystère analogue à celui de l'union de l'âme et du corps dans l'homme; encore une fois, laissons faire l'instinct. Comme on a supposé que les éléments de la musique avaient en eux-mêmes leur raison d'être arbitraire et fatale, on est allé jusqu'à admettre que ces faits *engendraient* eux-mêmes le sentiment, l'émotion, à l'imitation des philosophes matérialistes qui avaient établi que la pensée dans l'homme était une production des organes.

Dans cet ordre de faits spéciaux, je n'hésite pas à le dire, presque tout est à faire ou à refaire. Il faut, de toute nécessité, reconstituer sur de nouvelles bases la philosophie de l'art; et ici j'aurai la présomption de demander que l'on prenne acte de mes paroles. Je sais que la musique et les mathématiques sont regardées comme les deux sciences les plus inconciliables; je sais que les mathématiques ont tenté pendant des siècles une alliance avec la musique, que ce contact a failli compromettre l'existence de celle-ci et qu'il a fallu en finir par un divorce. Eh bien! j'affirme que la véritable philosophie de la musique naîtra, dans un temps prochain, d'un nœud fécond qui se formera de nouveau entre la musique, l'art le plus flottant, le plus insaisissable, le plus indéterminé dans son expression, et les mathématiques, la science la plus froide, la plus rigoureuse, la plus arrêtée dans la série des faits qu'elle fait connaître. Ainsi, la science des nombres, qui déjà, par des combinaisons mystérieuses dont l'intelligence ne perçoit pas la raison, préside aux successions et aux agrégations de sons, lesquelles composent les innombrables formes de la mélodie et de l'harmonie, présidera de même, dans ses principes les plus évidents et les plus irrésistibles, à la formation de la véritable théorie musicale. Je ne serais pas en peine de nommer ici quelques esprits méditatifs qui ont été frappés des symptômes de cette prochaine régénération de la science.

Nous avons passé en revue deux sortes de faits historiques; nous les avons divisés en faits individuels, positifs, définis, susceptibles d'analyse, et en faits

généraux, moraux, qui sont plus particulièrement l'objet de la synthèse. Mais de même que l'analyse et la synthèse se concentrant sur ces faits doivent marcher de front pour former la philosophie de l'histoire, de même aussi la philosophie de l'histoire doit marcher de front avec une autre puissance qui nous est fournie par l'appréciation d'une troisième sorte de faits. Cette autre puissance, c'est la philosophie particulière de l'art; elle découle des faits qui le constituent nécessairement ce qu'il est en soi. Ainsi donc, philosophie de l'histoire de la musique, philosophie de la musique, tels sont les deux ordres d'idées principaux que l'historien aura désormais à développer, c'est-à-dire une histoire spéciale de la musique, et une *histoire comparée* de la littérature et de la civilisation.

La doctrine du fait isolé, du fait inanimé, du nom propre et de la date, ne saurait prévaloir exclusivement aujourd'hui. Elle serait dans la science comme une sorte d'athéisme triste et désolé qui ne voit en tout que la matière. Si cette doctrine pouvait ériger un monument à l'art, ce monument serait pareil à un sépulcre, et l'art y tiendrait lieu de cadavre.

REVUE MUSICALE, 2 mai 1839, pp. 141-143

Journal Title: REVUE MUSICALE
Journal Subtitle: Journal des artistes, des amateurs, et des théâtres
Day of Week: Thursday
Calendar Date: 2 mai 1839
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: VI, 18
Year: 1839
Series:
Pagination: 141 à 143
Issue:
Title of Article: LETTRE SUR LES DIVERSES ESPÈCES DE FAITS À
DISTINGUER DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.
Subtitle of Article:
Signature: Joseph D'ORTIGUE
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Internal main text
Cross-reference: