

Sommaire: De l'origine de la musique. — La musique et ses diverses tonalités comparées à la parole et aux diverses langues. — Dogmes de la révélation et du péché originel, considérés comme faits explicatifs de ces différentes tonalités et de leur double tendance. — Système de l'école matérialiste. — Transmission des deux caractères. — Deux définitions de la musique correspondant à ces deux caractères. — Véritable définition de cet art.

La parole est un don fait à l'humanité tout entière.

L'humanité était primitivement destinée à ne former qu'un seul corps de société. Si l'homme n'eût apporté aucun obstacle à l'accomplissement de cette destination, il est probable que le langage donné au premier père eût suffi pour exprimer tous les rapports établis directement entre l'humanité et le Créateur, et ceux établis entre les membres de la grande famille. L'unité de celle-ci eût déterminé l'unité de la langue¹.

Mais, par suite de la faute du premier homme, le lien de la famille fut brisé, car il est dans la nature du désordre de désunir ce qui est uni. L'humanité se divisa en plusieurs branches ou nations, ayant chacune des besoins distincts, des intérêts séparés. Dès lors, le langage primitif ne put convenir à toutes ces sociétés différentes: il subit diverses altérations ou transformations; il cessa d'exister dans sa constitution primordiale, et il se modifia en autant de langues qu'il y eut d'agréations d'individus isolées les unes des autres.

Ces diverses langues, comme celles qui en sont dérivées et que l'on parle sur les différents points du globe, doivent présenter entre elles des ressemblances générales et des dissemblances individuelles analogues à celles que l'on peut remarquer entre les diverses peuplades et les races d'hommes; et, comme ces dernières, elles remontent par autant de fils à une même origine, à une source commune¹. Mais, de même que l'humanité se transmet constamment, de peuple à peuple et d'individu à individu, les deux conditions qu'elle tient tant de la noblesse de son origine et de sa destination, que de la dégradation immédiate de sa nature; de même aussi chaque langue conserve, gravée dans sa constitution intime, la trace de cette guerre perpétuelle de la chair et de l'esprit, de ce dualisme effrayant entre la grâce et la nature corrompue. «Les mots empruntés au langage humain, et surtout aux langues terrestres, dit à ce sujet un écrivain de ce recueil, participent des imperfections de notre nature².» «Dans la littérature, ajoute à son tour un autre collaborateur de l'*Université*, comme dans la société, comme dans l'individu, la chair et

¹ «Dans l'intervalle des années qui s'écoulèrent depuis le déluge jusqu'à la dispersion des peuples, la terre n'eut, suivant l'expression de la Bible, qu'un seul langage et une seule langue.» (*Université catholique*, 1^{re} liv., p. 77.)

¹ Voir le *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde*, par M. F. G. Eichhoff, membre de la Société asiatique.

² *Université catholique*, 1^{re} liv., p. 200.

l'esprit, le bien et le mal, le ciel et l'enfer se livrent un combat qui ne finira qu'avec le monde³.»

Or, le fait du péché originel ne serait-il pas aussi le point de départ et la base de toute étude ayant pour but d'expliquer la nature de la musique et de ses effets, de telle sorte que, ce mystère étant rejeté, il serait impossible de se rendre raison de ce qu'il y a de plus intime et de plus mystérieux dans cet art, ainsi que de cette double tendance qui est dans tous les systèmes de musique comme dans les langues, comme dans toute autre manifestation de la pensée humaine? C'est ce que nous croyons pouvoir démontrer.

Et d'abord, comme la parole, la musique est un don fait à l'humanité tout entière.

Il est à présumer que le mode ou langage musical dans lequel le premier homme chanta son cantique d'actions de grâces et de reconnaissance, était le mode le plus propre à exprimer cette communication de sentimens qui, dans le Paradis // 104 // terrestre, existait directement entre la créature et le Créateur, et que ce chant primitif, donné à l'homme avec la parole, n'eût subi aucune altération dans sa constitution fondamentale, si l'humanité avait toujours formé une seule société et une seule et grande famille. Mais par suite de la séparation du genre humain et de la dispersion des peuples, la constitution primordiale du langage musical se modifia en divers idiomes ou dialectes musicaux, c'est-à-dire, en tonalités distinctes entre elles, mais toutes dérivées du mode originel, ayant chacune leur alphabet particulier ou leur *gamme*, leur syntaxe propre ou leur constitution, fondée sur la nature de la gamme elle-même et sur les lois résultant des relations des intervalles dont la gamme se compose.

Cette similitude de la musique et de la parole, établie sur la similitude de leurs rapports avec l'âme humaine dont elles sont l'une et l'autre deux puissantes expressions, donne lieu à d'autres analogies non moins frappantes; et, de cette première assimilation découlent de nouveaux sujets de comparaison dans le cours de leurs destinées particulières. En effet, ainsi que la langue, la musique de chaque nation présente deux élémens distincts, correspondant à ce qui, dans le langage des théologiens, est appelé *l'œil de la chair* et *l'œil de la contemplation*¹; deux élémens, l'un desquels prédomine selon que la tradition du péché originel s'est plus ou moins conservée dans cette même nation. Pour ce qui est du langage, si nous prenons pour exemple la langue hébraïque, que la plupart des savans considèrent comme la fille aînée de la langue-mère, nous verrons, par l'analyse des élémens intimes de ses parties du discours, qu'elle se prête merveilleusement à l'expression du sentiment contemplatif et à l'idée de l'éternité. Nos lecteurs n'ont pas besoin que nous leur apprenions que l'élément le plus fondamental du langage, «le verbe, n'a pas, chez les Hébreux, de temps pour exprimer le présent; que leurs deux temps uniques sont de véritables *aoristes* ou temps

³ *Ibid.*, 1^{re} liv., p. 119.

¹ *Université catholique*, 2^e liv., p. 215.

indéterminés, flottant sans cesse entre le passé, le présent et le futur: cela étant parfaitement en harmonie avec le caractère d'une poésie tout inspirée, où tout est prophétique, où tout se rattache à l'éternité; que l'on voit souvent dans les passages poétiques, surtout chez les prophètes, alterner les deux temps de la conjugaison hébraïque, de manière que, dans le même verset, le premier hémistiche raconte au passé ce que le second exprime au futur; ainsi, que ce qui est d'abord présenté comme fait accompli, se trouve ensuite prolongé en quelque sorte et embrasse la durée tout entière; langage surprenant, mais qui convient aux interprètes de celui devant lequel le passé et l'avenir se confondent dans un présent éternel¹.» Quant aux formes de la langue hébraïque, le *proverbe*, qui est l'expression la plus simple et le plus souvent figurée d'une pensée vivante, parole de Dieu même; la *vision*, qui représente l'âme dans un état d'impassibilité, d'extase et de soumission parfaite à l'influence divine; la *parabole*, espèce d'enseignement indulgent et paternel; l'*allégorie*, qui est une signification typique, symbolique, prophétique d'un ordre de choses futur; et le *parallélisme*, loi suivant laquelle les pensées, les sentimens, les figures, les expressions se succèdent dans un mouvement de rythme et de libre symétrie, se lèvent et retombent en grandes strophes et antistrophes, comme les vagues de la mer dans leur flux et reflux; quant à toutes ces formes, elles concourent, avec l'aspiration, qui est l'élément divin de l'esprit², à rendre la langue hébraïque et gé- // 105 // -néralement [généralement] les langues sémitiques, propres, dans leur ton, leur esprit et leur caractère, à l'expression de la révélation sacrée, de la prophétie divine et de la contemplation de l'unité infinie. Et c'est ce qui fait dire à Herder que la langue hébraïque est pleine de l'haleine de l'âme; qu'elle ne résonne pas comme la langue grecque, mais qu'elle respire, qu'elle vit; que c'était l'esprit de Dieu qui parlait en elle, le souffle du Tout-Puissant qui l'animait¹. Elle se prête peu à exprimer les modifications de la durée et de l'espace: c'est pourquoi, en premier lieu, elle ne mesure pas les syllabes comme le grec et le latin; elle ne les compte pas comme les langues modernes: c'est pourquoi, en second lieu, riche en verbes et en substantifs dérivés des verbes, elle est très pauvre en adjectifs qui correspondent aux qualités et propriétés des êtres². Enfin, selon la remarque de F. Schlegel, de toutes les formes d'art terrestre, on ne trouve guère dans les saintes écritures de

¹ *Université catholique*, 3^e liv., p. 287. — Frédéric Schlegel dit à ce sujet: «Tout leur sentiment et toute leur existence (des Hébreux) se rattachaient moins au présent qu'au passé, qu'à l'avenir surtout; et le passé des Hébreux n'était point, comme celui des autres peuples, de simples traditions, des souvenirs poétiques, mais le grave sanctuaire de leur divine constitution et de l'alliance éternelle. L'idée de l'éternité n'était point séparée chez eux de la vie active et de ses rapports, comme dans la philosophie isolée des Grecs, méditant solitairement; au contraire, elle était étroitement liée à la vie, au passé merveilleux du peuple élu, et aux pompes plus magnifiques encore de son mystérieux avenir.» (*Hist. de la littérature*, t. I, p. 192, traduction de M. W. Duckett.)

² «L'usage particulier de fondre la liaison au // 105 // moyen de l'article ou la conjonction dans les *préfixes*, et le rapport personnel dans les *suffixes* avec le mot principal, concorde encore avec le principe et le caractère aspirable » *Ibid.*, p. 216. — V. *l'Université catholique*, loc. cit., p. 286.

¹ *Université catholique*, 3^e liv., p. 287.

² *Université catholique*, 3^e liv., p. 287.

l'ancien Testament que celles qui peuvent exister dans un ordre de choses purement spirituel. On ne saurait y découvrir d'exposition dramatique, ni d'images épiques particulières, pas plus que des exercices d'art oratoire ou des combinaisons scientifiques; car, ajoute le même auteur, les formes grammaticales d'une langue et toute sa structure artificielle sont l'ouvrage et la raison. Au contraire, les figures et les tropes sont les élémens de l'imagination; or, ces formes, très propres à peindre l'état d'illumination céleste, appartiennent spécialement à la langue des hébreux³.

Ainsi donc, permanence, expression illimitée, infinie, symbolique, aspiration vers Dieu, accent spirituel, enthousiasme, parole triomphante, etc., etc., tel est le caractère dominant, le *ton*, le *mode* particulier de la poésie et du langage de la Bible. Maintenant, comparez à cette langue certaine langue du Nord, par exemple, dans laquelle le caractère opposé se sera développé aux dépens de celui que nous venons de signaler; langue presque impuissante à exprimer par le verbe la plénitude de l'être, de la vie, de la puissance et de l'action, mais très propre, par la multiplicité des temps des verbes, par l'abondance des substantifs, par la richesse des synonymes, à représenter toutes les modifications de l'espace et de la durée; langue qui se prête bien plus à la lutte des sentimens, aux conflits des passions qui sont du domaine du drame, qu'aux sublimes élévations, aux élans divins de l'ode; chez laquelle l'aspiration, l'élément spirituel seront remplacés par une structure tout artificielle, par l'accent terrestre et sensuel, et par cette foule d'images voluptueuses qui peignent avec les couleurs les plus vives les nuances les plus délicates, tous les accidens et toutes les vicissitudes de la vie positive, au cercle de laquelle elle semble exclusivement bornée; comparez, disons-nous, à la langue hébraïque une langue d'un semblable caractère, et vous comprendrez aisément que le peuple qui a parlé la première a dû retenir, dans un ensemble à peu près complet, les traditions touchant l'ordre de la révélation, de la grâce et de la réhabilitation, tandis que celui qui parle la seconde doit vivre dans l'oubli de la noblesse originaire et de la haute destination de l'homme, sous l'empire de ses penchans et livré à toutes les jouissances du sensualisme.

Il en est de même des divers systèmes de musique, des différentes tonalités que nous avons nommés idiomes ou dialectes musicaux: les uns sont au point de vue de la contemplation, les autres au point de vue de la chair. Les premiers, par leurs élémens constitutifs, se prêtent merveilleusement à l'expression des sentimens divins; les seconds se rapportent de la même manière, et presque exclusivement, à l'expression des passions terrestres. Il y a donc une certaine affinité entre les élémens constitutifs des diverses tonalités et des diverses langues, et les notions morales propres au peuple auquel ces langues et ces tonalités sont familières? Cette affinité est aussi réelle // 106 // et aussi certaine que l'union de l'âme et du corps. Mais, dans l'un et l'autre cas, en quoi consistent ces rapports? quelle en est la loi, la raison? C'est là un mystère que la science humaine ne saurait pénétrer. Quelle relation nécessaire existe-t-il, en effet, entre cet élément matériel du langage appelé *verbe*, considéré isolément et abstraction faite de la signification qu'il reçoit, et

³ V. *l'Histoire de la littérature* de F. Schlegel, t. I, p. 180–221.

l'idée de l'éternité, l'idée et de l'Être envisagé dans l'acte permanent et illimité de sa puissance? aucune assurément; de même qu'il n'y a aucune relation nécessaire entre l'âme, élément immatériel, et le corps considéré comme masse organique. On conçoit que Dieu eût pu placer nos âmes dans des corps tout différens des nôtres, comme aussi, si nous rentrons dans la sphère de l'art, l'idée et le sentiment dont nous venons de parler eussent pu s'incorporer dans telle ou telle autre forme d'expression. Par la même raison, pour ce qui concerne la musique, l'affinité que l'on peut remarquer entre tel ou tel ordre d'idées, de sentimens, de sensations, et tels ou tels *modes* ou élémens de tonalités, ne saurait avoir sa source dans une sympathie, et, pour ainsi dire, une attraction mutuelle qui porterait, l'une vers l'autre, la pensée et l'élément matériel qui lui sert d'expression; elle vient seulement de ce que la pensée, principe actif, principe de vie, se reflète et rayonne dans l'expression, principe passif, et s'incarne en elle.

Lors donc que l'école matérialiste en musique a espéré trouver la raison de cette affinité, elle a trop présumé de ses forces et des forces humaines. Toute incorporation est un mystère. M. Fétis a très bien dit: «C'est une erreur trop long-temps prolongée que celle qui fait dépendre du calcul la théorie de la musique; les divers élémens de cet art, de cette science même, se rattachent bien plus entre eux par des considérations morales et métaphysiques, que par les mathématiques; c'est ce qui les rend difficiles à démontrer et à entendre. Les travaux des géomètres sur les rapports des sons n'intéressent donc pas directement les musiciens; aussi n'est-ce pas sur ces matières que je désire qu'on écrive désormais.» Mais le même écrivain ajoute aussitôt: «Il n'en est pas de même des rapports métaphysiques: tout est à faire dans ce genre, et l'on ne pourra donner de règles satisfaisantes de tonalité, de modulation et de mille autre choses, que lorsqu'on aura découvert les raisons morales de l'affinité des sons, eu égard à notre organisation. On sent qu'un pareil travail, s'il est fait par un homme supérieur, entraînera la réforme du langage des écoles, dont on reconnaît généralement les défauts¹.» Malheureusement, on ne peut guère espérer de pareils résultats par de semblables moyens. Observons d'abord que *les raisons morales de l'affinité des sons* et *les rapports métaphysiques* étant précisément ce qui constitue les tonalités ou langues musicales, il s'ensuit que ce que dit M. Fétis se réduit à ceci: *L'on ne pourra donner des règles satisfaisantes de tonalité et de modulation, que lorsqu'on aura découvert les règles satisfaisantes de la modulation et de la tonalité. Ces raisons morales de l'affinité des sons* existent, ainsi qu'on l'avoue; le tort est de vouloir les *découvrir* et les expliquer; elles existent, cela suffit; et, par cela même, elles déterminent les *règles* les plus *satisfaisantes de tonalité et de modulation*, comme l'union de l'âme et du corps détermine par elle-même les lois d'où dépendent l'harmonie et l'accord de tous les deux. En second lieu, nous avons besoin qu'on nous explique ce que l'on entend par ces mots: *Les raisons morales de l'affinité des son, eu égard à notre organisation*. Il ne peut y avoir *raisons morales* d'affinité entre deux principes matériels, deux *données* physiques, comme les sons, d'une part, et, de l'autre, l'organisation, considérés indépendamment de tout principe intelligent et actif. L'organisation de l'homme, toujours et partout fondamentalement la

¹ *Curiosités historiques de la musique*, p. 151 et 152, 4830.

même, est subordonnée à un principe de cette nature, et c'est précisément pour cela qu'elle varie et se modifie suivant que les idées, les croyances, les circonstances, // 107 // la civilisation, en un mot, le *milieu* dans lequel l'homme se trouve placé, modifient à leur tour les expressions de la pensée et du sentiment. Il n'y a donc pas relation nécessaire entre telle ou telle tonalité et notre organisation. Qui dit organisation, dit un composé, un ensemble d'organes; qui dit organes, dit moyens d'exprimer une pensée quelconque, par conséquent moyen de se mettre en rapport avec elle. L'organisation est donc ici un être matériel et passif. Il est évident qu'en prenant pour base le système de la nature et niant par conséquent en principe tout ordre de grâce et de révélation, l'école musicale matérialiste est conduite inévitablement, comme nous ne tarderons pas à le voir, aux conséquences suivantes:

1° Que, puisque la musique existe, il faut admettre que l'homme l'a inventée ainsi que la parole¹.

2° Que l'organisation de l'homme étant invariable comme celle de toutes les espèces de brutes, et ne pouvant être modifiée par aucune circonstance morale (la grâce et la révélation étant encore une fois rejetées), les diverses tonalités ou idiomes musicaux ne sont plus que des faits isolés, énigmatiques, autant de jeux du hasard, formant autant d'*arts différens*², n'ayant *ni le même principe, ni la même destination*³.

3° Qu'il est dès lors impossible de *donner des règles satisfaisantes de tonalité et de modulation*, puisque, en premier lieu, *les raisons morales de l'affinité des sons* ne sauraient exister dans un système où l'homme est considéré seulement comme être organique; et que, en second lieu, l'homme n'ayant d'autres points de comparaison que la tonalité qui lui est propre et son organisation particulière, pour découvrir les rapports de l'organisation humaine avec la tonalité et la modulation, il ne pourra admettre qu'une seule tonalité; qu'ainsi chaque homme se croira en droit de faire une tonalité en rapport avec son organisation, ce qui conduit à la négation de l'art tout entier.

4° Enfin, que si, malgré tout cela, tous les peuples se sont accordés à proclamer l'origine divine de la musique; il ne faudra voir dans ce témoignage unanime qu'un *système*¹, une convention, comme s'ils s'étaient tous donné le mot pour *mettre du merveilleux dans l'origine de cet art*².

Telles sont, avec une foule d'autres que nous signalerons en leur lieu, les conséquences de cette doctrine, qui envisage l'homme comme un produit de la matière, et qui place l'art dans la sensation. Ces conséquences, M. Fétis les a explicitement déduites de ses principes, et il

¹ *La musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, 1830, p. 4 et 5. — On peut demander pourquoi les animaux, les oiseaux surtout n'en font pas autant.

² *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, p. XLVII.

³ *Ibid.*, p. XXXVIII.

¹ *Ibid.*, p. LI.

² *Ibid.*, p. LIII.

est juste de reconnaître que c'est beaucoup moins la faute personnelle de cet auteur que la faute de la doctrine, du *milieu*, à l'influence duquel les circonstances de son éducation l'ont soumis. Mais il y a dans M. Fétis deux hommes qu'il faut bien distinguer, l'historien et le philosophe: dans son analyse historique, lorsqu'il se trouve en présence de certains faits, il les accuse avec tant de franchise que, sans s'en apercevoir, il réfute ce que, d'un autre côté, il établit dogmatiquement; ainsi, ce qu'il renverse d'une main, il l'édifie de l'autre; ce qu'il pose en droit il le détruit en fait. Il est pénible sans doute de voir un esprit aussi distingué tomber dans de semblables contradictions; néanmoins ces contradictions sont une nouvelle preuve de la force de la vérité. Et si nous n'en continuons pas moins, dans la suite de notre cours, à signaler les dangers d'une doctrine que l'on n'ose plus appliquer aux sciences plus élevées par leur objet et leur utilité, ce ne sera certes pas pour nous donner la triste et vaine satisfaction de combattre un homme par ses propres armes, surtout lorsque nous rendrons les premiers, hommage à son talent, en profitant des patientes recherches et des découvertes précieuses par lesquelles il a imprimé à la science musicale un mouvement de progrès incontestable.

// 108 // Avec le dogme de la révélation primitive et de la déchéance originelle, tout, au contraire, s'explique et s'éclaircit. La doctrine basé sur ce dogme nous enseigne que l'homme, après être sorti des mains du Créateur, vécut dans la jouissance la plus complète qui peut l'être sur la terre, de la vérité, de la liberté et du bonheur, en communication directe avec Dieu, jusqu'au moment de sa désobéissance; qu'après s'être rendu coupable d'avoir voulu toucher à l'arbre de vie et de mort, possédant la science du bien et du mal, il garda le souvenir de la parole divine; qu'il transmit à toute sa postérité ce double héritage, l'esprit de chair et de concupiscence et l'esprit de contemplation, en guerre l'un contre l'autre; que les diverses races et les diverses nations se partagèrent, pour le transmettre aux autres, cet héritage, de telle sorte pourtant que les unes, comme la race maudite de Cham, défigurant peu à peu toutes les notions de révélation et de grâce divine qu'elles avaient reçues, finirent par s'affaïsser sous le joug des sens et des passions les plus dégradantes; que les secondes, comme la race de Japhet, retinrent avec les éléments de cette tradition initiale les germes de corruption de la nature humaine; que les autres enfin, comme la race choisie de Sem, conserva dans son entier le dépôt des premières vérités touchant l'origine divine de l'homme, et les promesses ultérieures de sa réhabilitation. Or, si les caractères de ces deux principes, objet de cette double et constante transmission, se perpétuent et se développent dans chaque langue au degré correspondant où ces principes prédominent dans la vie morale de chaque peuple, ces mêmes caractères se perpétuent aussi dans les diverses langues musicales ou tonalités. De plus, comme ces langues et ces tonalités résultent nécessairement des conditions morales et physiques de la vie des peuples, comme elles sont l'expression la plus complète de l'ensemble des rapports de leur civilisation, il s'ensuit que partout, malgré leurs différences particulières, elles s'harmonisent et se mettent en affinité avec l'organisation de l'homme.

Ainsi, chez certains peuples, la constitution de la musique est purement mélodique et ne saurait comporter l'harmonie, tandis que dans les tonalités de certains autres l'harmonie est une nécessité, et forme avec la mélodie un tout indivisible. Le premier de ces caractères appartient en commun à tous les systèmes de musique des peuples de l'antiquité et des peuples modernes orientaux¹; le second appartient presque exclusivement à la tonalité des nations européennes qui ont reçu le bienfait du Christianisme. Parmi les tonalités de la première catégorie, les unes placent les sons à des distances égales et d'une facile perception par leur étendue; il en est d'autres dans lesquelles ces distances sont irrationnelles et excessivement rapprochées²; celles-ci sont soumises à une infinité de *modes*, celles-là n'en ont qu'un petit nombre, et c'est pour cela qu'on les appelle *monotones*, c'est-à-dire d'un seul ton³. Chez certains peuples, comme les Grecs et les Romains, le rythme musical est le produit de la langue; chez certains autres, comme les Européens, il est le résultat de la constitution de la musique⁴, de telle sorte que, chez les Grecs, le rythme poétique absorbait le sentiment de la mesure purement musicale, et qu'au contraire, dans la musique européenne actuelle, la mesure musicale absorbe le sentiment du rythme poétique⁵. Mais il est des tonalités, une surtout, chez laquelle l'harmonie repose sur l'élément *consonnant*, c'est-à-dire un élément complet, *parfait*; cette harmonie procède par *consonances*. Or, la consonnance étant un accord qui ne se résout sur aucun autre, qui n'est point, pour nous servir d'une expression consacrée, *appellatif* d'un autre accord, mais qui ne laisse rien à désirer dans la plénitude de son repos, elle peut être comparée à cet élément qui, dans le langage, et particulièrement dans la langue hébraïque, exprime l'être dans la plénitude de sa puissance illimitée, dans sa // 109 // permanence, dans sa stabilité, dans son infini, le *verbe*. La *dissonance* et la modulation, au contraire, expriment la division, la variété, et, comme le dit l'école, la *transition*¹. Celles-ci se prêtent donc à l'expression de toutes les modifications de l'âme humaine, à l'agitation, au trouble, à ce conflit de sentimens et de passions qui produisent l'action dramatique; et cela est si vrai, que l'invention du drame musical dans les temps modernes date de la création de l'harmonie dissonante naturelle², c'est-à-dire de la tonalité moderne. Mais qui ne sent que, dans une langue musicale ainsi constituée, la modulation, cet élément qui exprime toutes les modifications de l'âme humaine, ne peut pas être séparée de la mesure et d'un rythme régulier³,

¹ Néanmoins, les anciens Chinois paraissent avoir connu quelques rudimens de l'harmonie.

² *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, par M Fétis, p. XXXVIII.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. XXXIX.

⁵ *Ibid.*, p. CXIX.

¹ Le docteur Lowth a très bien remarqué, dans son livre sur la *Poésie de Hébreux*, que la racine d'où sont dérivés «les termes qui désignent un *rejeton*, la *pousse d'une plante*, la *serpe du vigneron*, veut dire encore: *il a chanté*, *il a modulé*, et s'applique aux modulations que l'art *coupe* et *divise* suivant certaines lois constantes», t. I, p. 56. Lyon, 1810, Ballanche.

² Voir *Résumé*, p. CCXVII–CCXXII.

³ *Ibid.*, p. CCXXV.

qui expriment les rapports de la modification de la durée⁴ indépendamment de toute condition de quantité poétique⁵; des images de l'instrumentation, c'est-à-dire des effets et des contrastes de sonorité qui expriment les modifications de l'espace, et de l'accent, des nuances, de la modification du son qui fortifient l'expression de la modulation? Aussi M. Fétis observe-t-il avec beaucoup de justesse qu'un peuple dont la musique serait dépourvue de rythme serait un peuple *sans passions*⁶. Le genre que nous venons de caractériser est la musique *mesurée*, la musique profane, dramatique, la musique au point de vue des sens et de la chair, celle qui repose sur l'élément humain, sur la *dissonance*. Quant à celle qui repose sur l'élément *consonnant* ou divin, elle ne connaît ni modulation, ni rythme, ni mesure, ni artifice d'instrumentation, ni nuances d'exécution matérielle. Dans cette musique, le temps ne se divise et ne s'apprécie que d'une manière égale, abstraite et absolue¹. C'est le symbole, l'aspiration, l'intuition, la contemplation, la vision, le verbe, c'est-à-dire l'harmonie parfaite, la consonnance qui embrasse la durée et l'espace tout entiers; c'est, en un mot, la musique *plane*, le *plain-chant*. Cette musique, ou celle composée d'après la tonalité des modes ecclésiastiques, se rapporte à un ordre surnaturel, à un monde supérieur. C'est ainsi que les Italiens appellent la musique de Palestrina: *Musica dell' altro mondo*, par opposition à la musique humaine.

Ces deux élémens si distincts, le principe divin ou la consonnance, le principe terrestre et sensuel, la dissonance et l'accent, prédominent plus ou moins dans les tonalités des divers peuples de l'antiquité, selon qu'ils ont plus ou moins conservé quelques rayons de la révélation primitive, ou qu'ils en ont plus ou moins altéré et matérialisé les notions divines. Et ceci, pour le dire en passant, donne lieu à de belles et remarquables analogies: la consonnance ou accord consonnant et parfait, est composée de trois notes, la *tonique* ou fondamentale, la *médiate* et la *dominante*; celle-ci est le lien en quelque sorte des deux autres: cet accord peut être comparé à la figure du triangle, figure symbolique et mystérieuse, dont on fait l'emblème de la Trinité. L'accord dissonnant, au contraire, formé de quatre notes, se rapporte à la figure du carré, qui représente ce qu'il y a de plus matériel dans la nature. Dans la peinture, la consonnance c'est la lumière, le rayonnement, car la lumière c'est l'élément divin, c'est la vérité; la dissonance, c'est le clair-obscur, l'ombre, la pénombre, c'est l'élément matériel. Dans l'architecture, il y a symbolisme, élan, aspiration, élancement vers le ciel, et en même temps calme, tranquillité, consonnance dans toutes les parties de cette masse qui semble suspendue entre la terre et le ciel; d'un autre côté, il y a dans cet art lourdeur, affaissement, idée de la matière; c'est l'architecture chrétienne et l'architecture païenne.

// 110 // L'analyse des élémens intimes des tonalités des anciens Indiens et des anciens Chinois, des Hébreux et des Egyptiens, des Grecs et des Romains, des Arabes et des peuples septentrionaux, montrerait que

⁴ *Ibid.*, p. CLXXVI.

⁵ *Ibid.*, p. CLXXIX.

⁶ *Ibid.*, p. CLXXIII.

¹ *Résumé*, p. CLXXVI.

ces tonalités reflètent au même degré que les langues, l'état des connaissances morales, les progrès et les transformations de tous ces peuples. Nous verrons qu'elles présentent des caractères distinctifs, selon qu'elles appartiennent à des peuples sacerdotaux, héroïques ou trafiquans. Enfin, les deux élémens dont nous venons de parler ont déployé, sous l'influence du Christianisme, une telle puissance d'expression, qu'il est permis de croire que rien dans la musique des anciens ne peut approcher des chefs-d'œuvre qu'ils ont inspirés. D'une part, le plain-chant et la musique fondée sur la tonalité ecclésiastique, se sont élevés à une expression de calme, de majesté, de grandeur, de sérénité, d'onction et de simplicité, parfaitement en rapport avec l'éclat et la pureté de la doctrine qui rejaillit incessamment de l'enseignement de l'Eglise; il y a dans cette expression un élan de l'âme d'autant plus grand qu'il y semble plus dégagé des lourdes accessoires des organes et des corps; il s'y joint comme une action de grâces de la rédemption, un cri de liberté à la vue de la réhabilitation, et l'intuition de la béatitude éternelle et céleste. D'autre part, la musique mondaine, fondée sur la tonalité moderne, s'est développée d'une manière analogue au développement de la liberté et de l'individualité humaines, mues par l'esprit du catholicisme.

Tous les historiens de la musique ont reconnu que les tonalités des peuples sacerdotaux étaient graves, austères, comme le caractère de leurs langues, comme leurs lois et leurs mœurs; ils ont reconnu aussi que ces tonalités se modifiaient lorsqu'une cause quelconque venait porter la perturbation dans leurs coutumes et leur langage. On sait combien fut sévère la législation des Chinois touchant la musique: «Ceux, disaient-ils, qui veulent jouer du *ché* doivent avoir *les passions mortifiées* et l'amour de la vertu gravé au fond du cœur; sans cela ils n'en tireront que des sons stériles et qui ne nous toucheront pas¹.» «Veut-on savoir, continuaient-ils, si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises? qu'on examine la musique qui y a cours².» A ce sujet, citons une page remarquable de M. Fétis:

«Platon, ainsi que les philosophes les plus célèbres de la Chine, considérait la simplicité des mœurs et le calme des passions comme le fondement le plus solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république. Or, il est de certains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux, et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée. A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou de ses penchans à la mollesse. Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant: il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne; enfin, il

¹ *Résumé*, p. LIX.

² *Description générale de la Chine*, par l'abbé Grozier, chap. 8, liv. 4.

n'y aura d'accens langoureux, tendres, mous, efféminés, qu'avec une échelle divisée en petits intervalles, comme les gammes des habitans de la Perse et de l'Arabie..... L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire³.»

Nous avons parlé de l'influence de l'esprit du christianisme sur la musique. Nous croyons qu'on doit attribuer à cette influence la différence la plus fondamentale // 111 // -tale [fondamentale] qui existe entre les anciennes tonalités et les modernes. Nous ne ferons qu'indiquer ici ce point qui n'a aucun analogue dans les langues. Le principe mélodique existe seul, comme nous l'avons vu, dans les tonalités anciennes et orientales; la fusion des deux principes mélodique et harmonique en un seul, n'existe que dans les tonalités de l'Europe chrétienne. Or, la mélodie est l'élément de l'individualité en musique, et l'harmonie est l'élément de l'accord, le lien, l'union. L'une exprime une idée de succession, l'autre une idée d'assemblage. Par la première, l'expression musicale se développe dans le temps; par la seconde, elle se développe dans l'espace. Ces deux caractères semblent se rapporter aux conditions de la société, telles qu'elles existaient dans les temps anciens et dans les temps modernes. En effet, avant que la loi de fraternité, de sociabilité par excellence, fût promulguée parmi les hommes, il y avait prédominance de l'individualité. Mais alors même, le pressentiment de cette fraternité vivait dans les intelligences. Aussi, dans les tonalités mélodiques anciennes, on connaissait le *chant à l'octave* ou l'antiphonie, élément qui fait déjà pressentir l'harmonie, et qu'il faut considérer, selon le docteur Bulby, comme l'auxiliaire de l'harmonie et de la mélodie, et le lien de l'une et de l'autre¹. Par la même raison, on peut regarder comme plus avancées dans la science sociale les nations qui, comme la Chine et d'autres, peut-être, paraissent avoir eu quelques notions de l'harmonie.

D'après tout ce qui vient d'être dit sur les rapports des tonalités et des langues, considérées les unes et les autres au double point de vue, soit de la tradition primitive et de la grâce, soit de la déchéance originelle, nous pensons qu'il est possible de donner une définition de la musique plus complète et plus satisfaisante que celles déjà formulées dans les traités et les théories. Cependant il importe de remarquer que toutes ces définitions correspondent à l'un des deux ordres et des deux caractères dont la transmission n'a jamais été interrompue. Les unes, conçues dans un vague spiritualisme, proclament la musique: un langage divin destiné à célébrer les louanges de Dieu; les autres, purement matérielles, l'appellent: *l'art d'émouvoir au moyen des combinaisons des sons*.

Peut-être aurons-nous réussi à donner une définition de la musique, concordante avec ce que la tradition nous enseigne sur son origine, et également vraie, également exacte, quel que soit l'élément, divin ou humain, qui détermine le mode de sa tonalité et de son

³ *Résumé*, p. LIII.

¹ *Mercur de France*, avril 1836.

expression. Ainsi, nous appuyant sur cette croyance répandue chez les Chinois, que l'invention de la musique devait être attribuée à Sereswati, *déesse de la parole*¹; sur cette belle expression de M. de Montlosier, expression que l'auteur de ce travail a fait connaître il y a plusieurs années: *la musique est la parole de l'âme sensible, comme la parole est le langage de l'âme intellectuelle*; sur cette définition d'un de nos collaborateurs: *la musique est une transformation du langage*; sur cette autre définition du plus récent de nos théoriciens: *la musique est la langue des sons*²; enfin, sur toutes les considérations ci-dessus, nous disons que *la musique est un langage donné à l'homme comme auxiliaire de la parole, pour exprimer, au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certains ordres d'idées, de sentimens et de sensations que la parole ne saurait rendre complètement.*

¹ *Résumé*, p. XLI.

² Voir *La musique simplifiée*, par M. Busset.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, août 1836, pp. 103–111.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: AOÛT 1836

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 2

Year:

Pagination: 103 à 111

Issue: 8

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. PREMIÈRE 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; septembre 1836, pp. 183–192; 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.