

SOMMAIRE.

Continuation de l'histoire de l'orgue. L'orgue *expressif*, instrument nouveau qui n'a presque aucun rapport avec l'ancien orgue. — Opinion de Grétry à ce sujet. — Distinction de la musique d'église et de la musique mondaine, de la musique *spirituelle* et de la musique *temporelle*; leurs conditions respectives. — Limites des deux genres. — Comparaison prise dans l'ordre social. — Impossibilité de réunir les deux genres dans un seul. — La prétendue réforme basée sur l'orgue *expressif* serait l'anéantissement de l'orgue ancien et celui de la musique religieuse.

«Il n'est cœur si dur, ny ame si revesche, qui ne se sente touchée de quelque révérence, à considérer cette vastité sombre de nos églises, la diversité d'ornemens, et ordre de nos cérémonies, et ouyr le son dévotieux de nos orgues, et l'armonie si posée et si religieuse de nos voix. Ceux mesme qui y entrent avec mespris, sentent quelque frisson dans le cœur, et quelque horreur, qui les met en defiance de leur opinion (2).»

Il y a plus de véritable philosophie dans ces quelques lignes de Montaigne que dans tout ce que le docte maître de chapelle auquel nous répondons, a écrit touchant *la réforme bien entendue de la musique d'église et du style de l'orgue*. Si l'intelligence de ce dernier avait pu s'élever aux rapports de l'homme avec Dieu, avec l'infini, rapports qui sont aussi l'objet de l'art, il n'eût pas dit que *sans la modification de la force du son, il n'y a pas d'expression possible*, et que *l'orgue ancien est dépourvu d'accent et n'offre aucun moyen d'expression*. En effet, *cette modification de la force du son* qui constitue seule *l'expression*, qu'est-elle en elle-même sinon une chose toute *matérielle*? A ce compte, les cris des oiseaux, les hurlemens des animaux, le sifflement des vents, tous les bruits que l'on entend dans les cités, seraient donc *expressifs*, puisque tous sont susceptibles de *la modification de la force du son*. Mais si l'on définit ainsi *l'expression*, quel sens faut-il donner à la phrase suivante: *la nature de la révolution, opérée par Mozart, consistait dans l'expression substituée aux formes mécaniques de l'art*. Cette *expression*, telle que vous la comprenez, n'est-elle pas elle-même une *forme mécanique*? On se perd dans cette *matière* et dans ce *mécanisme*, et l'auteur, selon son habitude, restreint la signification des termes à un sens positif, matériel, et prête à ce sens une valeur absolue. La musique d'église, le chant grégorien, l'harmonie de l'orgue, sont dépourvus de cette sorte d'expression, il est vrai (1), mais l'absence [absence] de cette expression en produit une autre plus élevée, plus noble, en ce qu'elle n'a rien d'humain et de terrestre. Quoi! il y a une *expression dramatique*, une expression et un *accent* pour les *passions* (1), pour les *actions théâtrales*, et il n'y en a point pour la piété, pour la prière, pour l'adoration, pour la contemplation, pour l'extase! Mais ne voyez-vous pas que vous réduisez

(2) *Essais de Montaigne*, liv. II, chap. XII, t. 2, p. 393; édit. 1669.

(1) On ne peut pas dire absolument que l'orgue *n'offre aucun moyen d'expression*, même dans sons, puisque par le changement de claviers, par l'adjonction des jeux et le secours des pédales, on peut *modifier* considérablement *la force du son*.

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*, CCXV–CCXXVI.

l'art à n'être plus que l'expression de la partie inférieure de l'homme, de la partie en quelque sorte animale? L'orgue ancien est sans *expression!* Et cependant, dites-vous il est *grand et majestueux*, il *étonne*, il est *riche de sonorité, il est religieux, simple et noble, il est propre aux choses larges et brillantes!* Et tout cela, encore une fois, ne dit rien, *n'exprime rien!* toutes ces choses ne sont que des formes *mécaniques de l'art!* Il n'y a donc pas d'*expression grande et majestueuse, noble, simple, religieuse!* On demeure stupéfait en voyant un pareil abus du langage et une semblable confusion des notions les plus claires.

Grétry, au moins, dont l'écrivain rappelle les paroles touchant les premiers résultats obtenus par Sébastien Erard, Grétry, tout en témoignant la plus vive admiration pour la découverte de l'orgue expressif, n'avait pas songé à bâtir sur cette découverte une *réforme* du chant d'église. «C'est, disait-il, la pierre philosophale en musique que cette trouvaille. La nation devrait faire établir un grand orgue de ce genre, et récompenser Erard, l'homme du monde le moins intéressé (2).» *La nation*, entendez-vous! la nation de 93, époque à laquelle Grétry écrivait ces lignes, ainsi que le remarque notre auteur (3). En effet, un *grand orgue de ce genre établi* dans le Champ-de-Mars, par exemple, eût très bien figuré dans les fêtes de *l'Etre suprême* ou de *l'immortalité de l'âme* célébrées sous la présidence de Maximilien Robespierre. Et quand l'auteur du compte-rendu de 1829 vient nous dire que «au moment où plusieurs églises sont en construction à Paris, il serait à désirer que le gouvernement chargeât M. Erard de la confection d'un pareil instrument, et *satisfit ainsi au vœu de Grétry(1)*»; il prête à Grétry un *vœu* que Grétry n'a jamais formé (2).

(2) *Essais sur la Musique, livre septième*, t. III, p. 295, Bruxelles.

(3) *Revue Musicale*, tom. VI, p. 106.

(1) *Ibid.*, p. 139.

(2) Nous avons déjà vu que Grétry s'était montré grand enthousiaste de la découverte de l'orgue expressif. Voici ce qu'il dit dans le premier livre de ses *Essais*: «L'on cherche les moyens de diriger les aérostats; cherchons donc aussi à perfectionner le plus beau, le plus noble instrument de musique que nous ayons. L'orgue, en effet, serait à lui seul un orchestre superbe, si l'on pouvait donner au son la gradation du doux au fort, à la volonté de l'organiste. J'en ai parlé à M. Charles, et il n'a pas cru cette découverte impossible..... Je ne puis supporter long-temps le meilleur orgue, touché par le plus habile organiste: j'ai cherché la cause de cet ennui; il provient sans doute de l'uniformité des sons; l'artiste a beau changer de jeu, il retrouve partout des sons pleins et sans nuances. (*Essais sur la Musique*, liv. I, tom. I, p. 57.)» L'on voit que lorsque Grétry écrivait ces lignes, il n'était pas question encore de l'invention d'Erard; ces mots: *J'en ai parlé à M. Charles*, etc., le prouvent évidemment. De plus, par cette autre phrase: *L'orgue en effet serait à lui seul un orchestre superbe*, etc., l'auteur indique assez qu'il ne désire voir perfectionner l'orgue que pour le mettre en état de remplacer l'orchestre à l'Opéra. C'était, en effet, là une *idée fixe* chez Grétry. Déjà, dans le même *livre* de ses *Essais* (*ibid.*, p. 55–56), il avait conseillé aux directeurs de théâtres de placer *quelques gros tuyaux d'orgue derrière la scène* pour soutenir les voix; mais au *livre septième* (t. III, p. 295 et suiv.), il s'abandonne, avec la plus touchante bonhomie, à l'idée que l'orgue exercera un jour, dans les salles de spectacle, les fonctions de l'orchestre. Les paroles qui, suivant M. Fétis, contiennent un *vœu* relatif au perfectionnement de l'orgue des églises et à la réforme du style sacré, sont

si éloignées de se rapporter à cet objet, qu'elles sont amenées par un *vœu* tout contraire. Le passage est, du reste, trop curieux par lui-même pour ne pas le mettre sous les yeux du lecteur. «L'orgue remplacera peut-être un jour tout un orchestre de cent musiciens. Si Erard achève sa superbe invention, si chaque tuyau d'orgue devient susceptible de toutes les nuances sous le doigt de l'organiste, quel grand parti ne tirera-t-on pas de cet instrument alors parfait? (Ici se place la note sur cette *trouvaille* appelée la *pierre philosophale en musique*, et sur la *récompense* que la *nation* devrait // 118 // décerner à son auteur.) Il faudra cependant se garder de donner au son des tuyaux plus de charme que n'en ont les voix humaines (excellent Grétry! il faut bien *perfectionner* l'orgue, mais pourtant se garder de lui *donner trop de charme*)! Le violon n'a de prééminence dans l'accompagnement, que par ce qu'il est aigret, et qu'il n'efface point la douceur des voix naturelles; le violon est bon partout, parce que, outre qu'il soutient ou détache les notes au gré du compositeur, le son en est mixte. Il faudra sans doute que l'orgue, pour remplacer un orchestre, possède tous les jeux de flûtes et d'archets, cors, trompettes et timballes, ce qui ne sera pas difficile; ce sera au compositeur d'indiquer à l'organiste de quel jeu il devra se servir. Jamais de flûte avec les voix de femme; jamais de trop belles basses avec les voix graves; enfin il *faut s'arranger* pour que le son des tuyaux soit plus ou moins hétérogène avec les voix. Comme je ne doute pas qu'on ne fasse un jour au théâtre l'essai de ce que je propose, je préviens que je voudrais un orgue fort d'unissons, et tout au plus d'octaves; car les aliquotes *tierces* ou *quintes* (les *jeux de mutation*), donnant partout avec certains jeux, ne présentent à mon avis qu'un harmonieux galimathias (!!). Je connais l'opinion de quelques musiciens sur l'impossibilité de construire un orgue sans aliquotes; mais, leur dirais-je, puisque les instrumens à vent s'en passent, l'orgue s'en passer; et les voix humaines ne peuvent-elles pas aussi se regarder comme des instrumens à vent, des tuyaux? qui a jamais songé d'ajouter des aliquotes à un chœur de femmes ou d'hommes? Enfin, qui sait si tous les sons de la nature n'ont pas leurs aliquotes? Il est au moins permis d'en douter. S'il était bien prouvé que les instrumens à tuyaux, ainsi que les voix, ne produisent point de sons accessoires, voici peut-être une règle qu'il faudrait prescrire; elle consisterait à dire: *Unissez toujours les instrumens qui ne fournissent point d'aliquotes harmoniques aux instrumens à timbres et à cordes qui en fournissent; sans cette réunion, vous auriez de la sécheresse dans l'harmonie. Je désire aussi* que l'orgue et que l'organiste soient absolument cachés aux yeux des spectateurs. L'organiste peut être à la place du souffleur; son orgue immense à la place de l'orchestre, mais recouvert de légères planches de sapin, que l'organiste pourra entr'ouvrir et fermer à volonté. J'ai, je l'avoue, un penchant invincible pour le violon, la basse et la quinte, qui sont de la même famille. *Je crains* que les tuyaux les plus perfectionnés n'impriment une teinte de tristesse dans l'âme des spectateurs. Au reste, l'orgue ne fût-il propre que pour accompagner les chants tragiques, ne servit-il que dans les spectacles des départemens, où trois ou quatre mauvais violons composent un orchestre, *je crois* que l'orgue serait d'un secours marqué. Je ne parle pas de l'orgue tel qu'il est, sa monotonie serait préjudiciable; mais de l'orgue susceptible d'inflexions partielles et générales, c'est-à-dire d'un ou de plusieurs tuyaux, selon la volonté de l'organiste. Un homme pourra-t-il, sur l'orgue le plus formidable, produire autant de grands effets qu'un orchestre majeur? *peut-être que non*: mais deux hommes peuvent être assis au même clavier, de même que l'on exécute des sonates à quatre mains, et l'orgue aura de plus ses pédales. Au reste, je ne donne ici qu'une première idée *qu'il faudra perfectionner si elle est bonne.*»

Ce passage est long, mais il est instructif et divertissant. Ne vous semble-t-il pas que le musicien de génie, l'écrivain spirituel n'est pas médiocrement embarrassé de son

// 118 // Hé bien! que notre grand réformateur rêve comme il l'entendra, une révolution dans la musique d'église; qu'il essaie de substituer la musique du siècle au son dévotieux de nos orgues et à l'harmonie posée et religieuse des chants sacrés, que nous importe! N'est-ce pas lui qui a dit, n'est-ce pas la même main, la même plume qui a écrit que «un examen approfondi de l'histoire de la musique démontre que cet art n'a eu d'existence solide chez les Européens que par l'église»; que «les théâtres même ne peuvent prospérer sans l'existence des chapelles (1)»? N'est-ce pas lui qui a dit que «la chute de la musique d'église avait eu pour résultat la décadence de toutes les parties de l'art musical (2)»? N'est-ce pas lui qui a dit qu'au quatrième // 119 // siècle de l'ère chrétienne, «l'art n'ayant plus rien à faire dans le monde, il se réfugia dans l'église; que ce fut elle qui le sauva, en le transformant (1)»? N'est-ce pas lui qui a dit en parlant de la révolution opérée par C. Monteverde [Monteverdi], c'est-à-dire de la création de cette même musique dramatique qu'il veut introduire dans l'orgue: «Dès lors le caractère de la musique religieuse fut changé, ET PEUT-ÊTRE EST-IL PERMIS DE DIRE QUE CELUI QUI LUI CONVENAIT LE MIEUX FUT PERDU. LES VARIÉTÉS DE SONORITÉ DES INSTRUMENTS SONT DES MOYENS D'EXPRESSION DES PASSIONS HUMAINES, QUI NE DEVRAIENT PAS TROUBER PLACE DANS LA PRIÈRE. Palestrina avait mieux compris qu'aucun autre LE STYLE CONVENABLE POUR L'ÉGLISE et l'avait porté à sa perfection; après lui, on a fait de belles choses d'un autre genre, MAIS OÙ IL Y A MOINS DE SOLENNITÉ, DE DÉVOTION ET DE CONVENANCE (2)»? N'est-ce pas lui enfin qui a dit que «Allegri et Foggia semblent se distinguer des autres par les qualités D'UNE EXPRESSION RELIGIEUSE PLUS PÉNÉTRANTE, BIEN QU'ILS N'AIENT PU SE DÉFENDRE DES DÉFAUTS DE L'APPLICATION DU STYLE DRAMATIQUE A LA MUSIQUE D'ÉGLISE (3)»? Ici, vous le voyez, il est question d'une *expression religieuse et pénétrante*, tandis que tout à l'heure il n'existait d'autre expression que *l'expression dramatique et passionnée*. Il faut en convenir, quand un homme plaide le pour et le contre

idée avec toutes ses précautions, ses prévisions, ses recommandations, ses craintes, ses doutes, ses arrangemens, ses *peut-être*? Nous demandons si c'est là perfectionner un instrument; si ce n'est pas, au contraire, l'anéantir pour en construire un nouveau, sans caractère, sans symbolisme, puisqu'il abandonnerait son accent propre, ses sons prolongés, son harmonie massive et majestueusement traînante, pour se calquer servilement sur l'orchestre dont il n'égalerait jamais la souplesse, l'agilité, la délicatesse, l'éclat. Il n'est donc pas d'imaginations bouffonnes, tranchons le mot, de folies, auxquelles les meilleurs esprits ne se laissent entraîner, lorsque par le malheur de leur naissance et les circonstances de leur éducation, leur intelligence s'ouvre aux fausses lueurs d'une de ces époques fatales, où les idées arrivent altérées et perverses, où les notions les plus saines se dénaturent, et forment autour de la raison de l'homme comme une enveloppe, comme une atmosphère, comme un milieu d'erreurs et de préjugés, dont les purs rayons de la vérité ne peuvent pénétrer l'épaisseur!

(1) *Curiosités de la Musique*, p. 221.

(2) *Ibid.*, p. 223.

(1) *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*; p. CXLVIII et CLXXIII.

(2) *Ibid.*, p. CCXX.

(3) *Ibid.*, p. CCXXIX.

avec autant d'assurance; quand il se permet des assertions aussi contradictoires, peut-être est-on en droit de lui dire d'avoir *un peu plus de défiance de son opinion*.

Néanmoins, ces contradictions, toutes formelles, toutes flagrantes qu'elles sont, pourraient n'être considérées, chez un homme aussi distingué que celui que nous combattons, que comme des modifications d'une pensée qui se développe sans cesse. Il arrive en effet que tel esprit se contredit, par la seule raison qu'il progresse. Une vérité ne peut entrer en lui avec toutes les vérités qu'elle amène, sans en chasser l'erreur contraire avec toutes ses conséquences; chez lui alors, les contradictions, loin d'être l'indice de la faiblesse et de l'incertitude du jugement, sont au contraire un signe de force. Mais rectifier une opinion isolée, n'est pas se développer; le développement embrasse tout l'ensemble et toute l'étendue d'une doctrine; et, quant à la question des conditions du style religieux, à cette question fondamentale qui, *bien entendue*, suffirait pour faire crouler tout l'échafaudage de cette prétendue *réforme* basée sur l'orgue expressif, il n'est pas moins vrai qu'elle n'est pour notre adversaire qu'un point de vue isolé, un fait en quelque sorte égoïste, indépendant et sans connexité avec les autres. Avec toute son érudition, avec sa clarté d'analyse, avec toute sa sagacité, l'auteur est incapable de cet essor et de cet élan, si naturels pourtant à l'intelligence de l'homme, qui, sans lui faire perdre de vue les réalités essentielles de l'art, l'élèvent néanmoins assez haut pour lui montrer qu'une question n'est pas toujours renfermée dans le cercle matériel où elle a pris naissance, qu'elle déborde quelque fois sa propre sphère et qu'elle implique d'autres questions d'un ordre supérieur.

Mais il n'est pas difficile peut-être de démêler le principe de tant de confusion dans les idées, de tant de variations dans le langage. Manifestement, le compte rendu de l'orgue expressif d'Erard, a été écrit dans un de ces moments *d'absence* et de vertige dont les esprits les plus maîtres d'eux-mêmes ne peuvent se garantir, lorsque, séduits par l'attrait et la nouveauté d'une découverte, ils s'égarer à la poursuite de quelque idée systématique sans s'apercevoir qu'en courant ainsi après une ombre, ils dévient de la route qu'ils ont constamment suivie, et sans s'inquiéter de la manière dont ils reviendront sur leurs pas. Voici donc l'idée spécieuse à laquelle l'auteur s'est livré en écrivant son compte rendu. Il a voulu concilier le caractère de la musique d'église avec le caractère de la musique dramatique; il a voulu opérer, comme on dit aujourd'hui, une *fusion* entre deux genres différens sinon oppo- // 120 // -sés [opposés]. Son compte rendu est, en un mot, une espèce de charte, de compromis entre le passé et le présent, qui méconnaît le présent, dénature le passé, et ne satisfait personne, si ce n'est l'auteur qui, par un tour de force d'esprit, pense avoir trouvé le moyen de contenter tout le monde. En effet, il prétend associer la *majesté*, la *grandeur*, avec l'*accent passionné*; le style *religieux, simple et noble* avec la *musique colorée*; *mettre en harmonie la musique du siècle avec les larges formes classiques*; *émouvoir* en même temps qu'*étonner*; et il ne voit pas que, dans ce bizarre mélange, toute la prépondérance étant donnée à l'élément mondain, celui-ci tendra incessamment à détruire l'autre.

Toutefois, il faut reconnaître ici que l'auteur, tout en se laissant abuser par une idée imaginaire et hors de toute application réelle, est néanmoins conduit jusque là par le sentiment d'une vérité incontestable, quoique mal aperçue, car il y a toujours un principe vrai au fond du système le plus faux. On ne peut se dissimuler que, quelque radicales, quelque fondamentales que soient les différences de la musique d'église et de la musique mondaine; quelque inconciliables, quelque incompatibles entre elles que soient les propriétés respectives de leurs éléments constitutifs, les styles, néanmoins, comme dit l'écrivain avec beaucoup de justesse, participent, jusqu'à un certain point les uns des autres (1), et se pénètrent en quelque sorte. Ceci touche à une question d'une extrême importance qui viendra en son lieu, mais que nous ne pouvons nous dispenser d'indiquer en passant. Cette question est celle de la distinction de la musique sacrée et de la musique mondaine, distinction qui est la même que celle que l'on peut établir, dans l'ordre social, entre la puissance spirituelle et la puissance temporelle, en tenant compte des modifications nécessaires qu'entraîne l'un ou l'autre de ces deux ordres. A l'extrémité de ce que nous appellerons le domaine respectif de chaque musique, il y a, pour ainsi dire, un terrain neutre, vague, intermédiaire, que chacune peut parcourir librement sans empiéter pour cela sur l'autre. Mais par cela même, cette question est très délicate et très épineuse, à cause de la difficulté ou plutôt de l'impossibilité de fixer la ligne de démarcation au-delà de laquelle les excursions deviennent des *envahissements*. Ce n'est donc pas cette ligne qu'il faut chercher à fixer; car, outre que le génie, selon les circonstances, la déplacera toujours, on ne pourrait le faire sans rapprocher considérablement les deux termes opposés, au risque de les confondre et de les immobiliser dans un tout monstrueux. Ce sont, au contraire, ces deux termes qu'il faut bien définir, bien distinguer, en les séparant par un espace incommensurable, pour qu'ils puissent, sans se heurter, s'abandonner à leur force d'expansion, et pour qu'alors même que l'un pénètre dans l'autre, leurs centres respectifs demeurent toujours immuables et visibles. Puisque nous trouvons l'occasion de nous expliquer sur ce sujet en toute franchise, nous dirons que l'organisation, d'ailleurs si admirable de la musique d'église, eut cela de défectueux que, soumise à un esprit de domination trop exclusif, elle asservit, en le méconnaissant, le principe de l'activité humaine; elle absorba, dans sa propre unité, les inspirations de l'art séculier; et ce système trop compact, allant jusqu'au dehors gêner l'indépendance du génie et étouffer le germe des conceptions, prépara contre lui une réaction terrible. Effectivement, le remède fut pire que le mal. Dès que la musique mondaine se vit en possession d'une constitution à elle, en rapport avec le principe de ses inspirations terrestres, elle ne se contenta pas de régner dans le monde extérieur, elle se rua, échevelée, dans le temple; comme une bacchante elle y vociféra toutes les passions terrestres, et, par une profanation aussi impie qu'hypocrite, elle se fit un voile de la sainteté des textes de l'Écritures et des paroles de la liturgie. Elle se livra à de plus révoltants excès: elle poussa, dans certains lieux, le cynisme jusqu'à s'unir à des paroles analogues au libertinage de ses accens. Et l'on se prend parfois à

(1) *Revue Musicale*, tom. VI, p. 150.

regretter qu'il n'en n'ait pas été partout ainsi, car alors elle n'eût trompé // 121 // personne, et le premier désordre, qui subsiste encore, aurait cessé.

Ce n'est pas faute d'avoir établi la distinction fondamentale entre la musique *spirituelle* et la musique *temporelle*, que l'écrivain réformateur est tombé dans les erreurs de doctrine et les contradictions de fait que nous venons de signaler. Personne, au contraire, comme nous allons le voir, n'a mieux reconnu, sous le double rapport historique et théorique, les bases tonales de l'une et l'autre musique (1). Mais, partant du principe, vrai en lui-même, que les styles, dans la partie en quelque sorte flottante de leur sphère particulière, se font des emprunts et des échanges mutuels, il est arrivé, en forçant les conséquences de ce même principe, jusqu'à vouloir les confondre en un seul, et à opérer, avec deux événements qui, de son propre aveu, s'excluent l'un l'autre (2), cette *réforme bien entendue* selon lui, ce système hybride dont l'orgue expressif serait la personnification. Il y a plus: l'écrivain ne concevant les faits que sous la notion d'éléments absolus, nécessaires, ayant en eux-mêmes leur raison d'être, et, alors même qu'il veut les grouper dans un ordre synthétique, ne faisant autre chose que les envisager à l'état de séries et les enfiler arbitrairement les uns aux autres suivant une méthode d'empirisme, loin de les rapporter à une idée dominante et de les faire dépendre d'un point central, il s'ensuit qu'il les juge diversement selon l'aspect sous lequel ils se présentent à ses yeux. Ainsi, selon qu'il se place au point de vue de la musique sacrée ou profane, il considère l'autre comme la subordonnée de la première. Prend-il pour base la musique d'église? il envisage la musique mondaine comme moins *noble, moins solennelle, moins convenable* (1). Son imagination s'arrête-t-elle sur celle-ci? celle-là lui apparaît comme devant subir les transformations de la musique dramatique (2), comme ayant un but moins *noble, moins élevé* (3), comme *dépourvue d'accent, d'expression, de sensibilité, de couleur*. Puis, confondant tout, brouillant tout, la musique large, calme, noble de l'église, il l'appelle un *art mécanique*, et, au lieu de se montrer au

(1) «Il me reste à parler d'une audacieuse innovation qui opéra tout-à-coup *une transformation complète de la tonalité, je veux dire de l'art tout entier.*» (*Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*, p. CCXX.) — «Par ce seul fait, il (C. Monteverde [Monteverdi]) créa les dissonances naturelles de l'harmonie, une tonalité nouvelle, le genre de musique qu'on appelle chromatique, et, conséquemment, la modulation.» (*Ibid.*, p. CCXXI.) — Sa lumineuse pensée conçut aussi la nécessité d'un rythme régulier.» (*Ibid.*, p. CCXXV.) — «Il venait d'inventer une nouvelle musique.» (*Revue Musicale*, 7^e année, p. 146). — Voir les citations suivantes.

(2) «Le résultat immédiat de la prohibition des rapports de la note supérieure du premier demi-ton avec la note inférieure du second, était qu'il ne pouvait y avoir de *note sensible* réelle dans la musique, *conséquemment que la tonalité de la musique actuelle ne pouvait exister.*» (*Résumé*, p. CCXXI.)

(1) Voir les citations de la page 118 et 119.

(2) *Revue Musicale*, tom. VI, p. 130.

(3) «Dès que les musiciens comprirent qu'il y avait quelque chose *de plus élevé* dans l'art que ces calculs de notes souvent pénibles, etc.» (*Résumé*, p. CCXV.) — «Tous ces hommes comprenaient la possibilité de diriger l'art *vers un plus noble but*, en le faisant servir au *développement des mouvemens passionnés de l'âme.*» (*Ibid.*, page CCXVIII.)

moins conséquent en nommant *art moral* la musique *pourvue d'expression et de sensibilité*, il démontre qu'elle est aussi une *science matérielle* (4). Voilà la raison de cette ambiguïté de langage, de cette versatilité d'opinions que l'on ne peut s'empêcher de déplorer dans cet écrivain. Savoir laquelle des deux musiques est l'objet de sa prédilection, est chose facile à deviner. Avec cette rare *sensibilité* dont le professeur est si heureusement doué, il lui serait mal aisé de dissimuler son faible pour la musique *expressive*. Mais enfin il tient aussi à la musique large, solennelle, imposante du temple; et comme un homme qui est à la fois maître de chapelle et directeur d'un conservatoire doit se montrer très conciliateur, des deux il n'en veut faire qu'une. Cependant il faut se donner le plaisir de voir un auteur se débattre contre l'impossibilité de son système et finir par succomber à la peine, en abandonnant un des deux éléments dont ce système devait se composer. Hélas, oui! désespérant de *mettre en harmonie la musique du siècle avec // 122 // le style consacré de l'église*, il se résigne à sacrifier ce dernier. Relisons encore: Bien des critiques seront faites des innovations qui seront tentées en ce genre: on dira que c'est *perdre un style consacré, etc.* (1).»

Ainsi, voilà qui est clair! plus d'*harmonie*, plus de fusion, plus d'accord, plus de conciliation possible. La *réforme bien entendu* cessera d'être une *métamorphose*, une *transformation*; ce sera une *révolution*, et une *révolution nécessaire*; le *style consacré* sera *anéanti* (2); la musique instrumentale, théâtrale, accentuée, expressive, terrestre, dissolue, toute musique *qui sert au développement des mouvemens passionnés de l'âme*, fera irruption dans le temple qui ne sera plus un sanctuaire avec ses fidèles, mais qui deviendra une salle d'opéra avec son *public* et l'orgue pour orchestre. C'est alors qu'on pourra battre des mains et se glorifier d'avoir *satisfait au vœu de Grétry!*

Et ne prenez pas ces paroles pour une de ces exagérations imaginées à plaisir, au moyen desquelles on se ménage un facile triomphe sur un adversaire. L'auteur, dans un autre endroit, ne dépasse-t-il pas toutes ces conséquences en nous disant que *l'expression vive et passionnée* de la musique d'un peuple, est l'indice, non d'une *révolution* dans l'art, bagatelle! mais d'une *révolution* dans les *mœurs* et dans l'ordre politique? lisez et jugez:

«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 et de la constitution et de la

(4) *Revue Musicale*, 7^e année, p. 146.

(1) Voir le reste de la citation dans la précédente leçon, ci-dessus, page 42.

(2) «Monteverde [Monteverdi] venait d'*anéantir* l'existence des tons du chant ecclésiastique dans la musique mondaine.» (*Résumé*, p. CCXXIII.) — Ailleurs, et comme s'il eût voulu corriger d'avance ce que ces paroles ont de dur, M. Fétis nous dit «qu'il (Monteverde [Monteverdi]) n'avait pas *gâté* cette ancienne musique, mais qu'il en avait inventé une nouvelle.» (*Revue Musicale*, 7^e année, p. 146.) Ce qui est, en effet, beaucoup plus consolant, car on peut dire: — Monteverde [Monteverdi] n'a pas *gâté* l'ancienne musique, seulement il l'a *anéantie*. — Ou bien: Monteverde [Monteverdi] a *anéanti* l'ancienne musique, il est vrai; mais il ne l'a pas *gâtée*. — Lequel préfère-t-on?

tranquillité d'un royaume ou d'une république: *or, il est de certains systèmes 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 A UN ÉTAT TRANQUILLE OU RÉVOLUTIONNAIRE, et enfin de LA PURETÉ DE SES MŒURS OU DE SES PENCHANS A LA MOLLESSE. QUOI QU'ON FASSE, ON NE DONNERA JAMAIS UN CARACTÈRE VÉRITABLEMENT RELIGIEUX A 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....* L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son *état moral*, et Platon et les philosophes n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire (1).»

Nous pensons que de semblables paroles n'ont pas besoin de commentaires. Pourquoi un homme ne dit-il parfois d'aussi vraies, d'aussi excellentes choses que pour se réfuter et se condamner lui-même?

(1) *Résumé Philosophique de l'Histoire de la Musique*, p. LIII.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, août 1837, pp. 116–122.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: AOÛT 1837
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 4
Year:
Pagination: 116 à 122
Issue: 20
Title of Article: LETTRES ET ARTS.
Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. SEPTIÈME LEÇON (1).
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; 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; 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.

(1) Pour bien comprendre cette leçon, il est nécessaire d'avoir sous les yeux la leçon précédente. Nous nous proposons de réfuter ici une à une les assertions de ceux qui prétendent fonder une *réforme* entière de la musique sur la découverte de l'orgue expressif. Ces assertions étant contenues dans le passage de la *Revue Musicale* que nous avons cité le mois dernier, il est bon de les relire dans leur ensemble pour être fixé d'avance sur les points essentiels de la discussion. (Voir la dernière livraison, pag. 37).