

De l'organe vocal dans l'homme. — Deux élémens constitutifs de la parole, la voyelle et la consonne. — La voyelle, élément musical. — Distinction du chant naturel et du chant musical. — Principe de la musique dans la nature, ou *harmonie* universelle. — Gamme et échelles. — Génération des tonalités. — Deux tonalités familières à notre oreille. — Sur quel principe sont basées les tonalités anciennes et celles de l'Orient.

La musique a pour premier élément le son, et la voix de l'homme pour premier instrument.

Ce qui constitue l'organisation de l'homme pour la parole, constitue aussi son organisation pour la musique. Cette proposition se démontre d'elle-même. Mais il y a une différence immense entre la parole ou le langage articulé et le langage musical.

La parole exige le concours de deux // 94 // élémens, l'élément vocal ou la voyelle, et l'élément consonnant ou la consonne.

La voyelle est l'élément positif du son; elle est l'émission du son, émission modifiable par l'accent, par l'inflexion, par le circuit de l'aigu au grave et du grave à l'aigu, mais émission inarticulée. Elle n'a nul besoin de mettre en jeu les touches de la parole; dans le langage elle ne sert, comme on l'a dit, qu'à vocaliser la lettre consonnante, en faisant pour elle l'office du soufflet dans l'orgue et de l'âme dans le violon. Elle n'est essentiellement ni radicale ni étymologique (1). Elle ne saurait donc être considérée comme constituant seule la parole; elle n'en constitue, pour ainsi parler, que le fond sonore.

La consonne est cet élément matériel du langage qui sonne avec la voyelle, comme son nom l'indique, qui incorpore en lui l'élément positif du son en le limitant dans l'espace et dans la durée, qui le modifie par une foule d'articulations variées, l'arrête, engendre le mot radical et manifeste le verbe (2). La consonne, en limitant le son, détermine donc et forme la parole, elle la crée; car la création, c'est l'acte par lequel une substance est manifestée extérieurement par la réalisation de sa forme et sous la condition de sa limite. Et Dieu en créant l'homme et les objets qui composent l'univers, n'a fiat que réaliser hors de lui, en les limitant, quelques unes de ses pensées infinies.

Pour rendre plus sensible encore cette distinction des deux élémens nécessaires à la parole, considérons l'enfant. «On a long-temps cherché, dit J.-J. Rousseau, s'il y avait une langue naturelle et commune à tous les hommes: sans doute, il y en a une, c'est celle que les enfans parlent avant de savoir parler. Cette langue n'est pas articulée; mais elle est accentuée, sonore, intelligible.» Ainsi, chez l'enfant, l'élément vocal est développé dès la naissance. Il lui sert d'expression pour les sentimens qu'il éprouve; l'enfant fait subir au son vocal divers accens, diverses inflexions pour la

(1) Voir les *Notions de Linguistique*, par M. Ch. Nodier, p. 107.

(2) *Ibid.*, p. 118.

joie, la plainte, la frayeur, le désir. Voilà son langage. Lorsque plus tard doué du sens d'imitation, l'enfant fait une parole au moyen de cet élément vocal, et cela, avant même qu'il puisse comprendre la parole; lorsque à mesure que les organes se forment et que les perceptions de son ouïe se classent, il articule successivement les consonnes *labiales*, les *nasales*, les *dentales*, les *sifflantes*, et qu'enfin il se met en possession de tous les instrumens de la parole, l'enfant n'ajoute rien à cet élément vocal qui subsiste indépendamment de tout procédé technique et conventionnel du langage, et qu'il partage, du reste, avec des races entières de quadrupèdes et d'oiseaux.

Or, cet élément vocal ou la voyelle qui n'est que le fond sonore de la parole, c'est là proprement le principe essentiel de la musique. L'homme qui souffre, l'homme qui est transporté de joie, de colère, d'amour s'exprime par de simples interjections, des accens, des inflexions de voix. C'est aussi ce que la musique rend parfaitement. Dans cet ordre des sentimens, son expression est illimitée; illimitée, parce que le langage musical n'admet pas l'élément de la consonne qui, déterminant la parole, limite le son par une multitude d'articulations.

«Il existe donc, a dit excellemment Villoteau, entre la musique et le langage une analogie naturelle qui unit intimement ces deux arts l'un à l'autre par les principes qui les constituent essentiellement, puisque l'un et l'autre se servent des mêmes moyens pour arriver au même but. En effet, c'est par l'organe de la voix et par des sons que se forme le chant, qui est la parte essentielle et primordiale de la musique, de même que c'est par l'organe de la voix et par des sons que se manifeste l'expression de nos sentimens dans le langage. On ne peut donc nier que l'expression inarticulée des sons ne soit tout à la fois la partie essentielle et de la musique et du langage des mots (1).»

// 95 // Après ces paroles, nous pouvons citer un fait bien singulier. Démétrius de Phalère raconte que, «en Egypte, les prêtres invoquent les dieux avec les sept voyelles qu'ils chantent l'une après l'autre, et le son de ces lettres, à cause de l'euphonie, s'emploie au lieu de la flûte et de la cythare.» Les sept voyelles étaient *a, é, ê, i, ó, ô, u*. Chacun était, ainsi que chaque jour de la semaine, assignée à un Dieu. Emettre une des ces voyelles, c'était invoquer une divinité (1). Le fait nous semble significatif. Nous nous contentons, du reste, de le signaler, laissant au lecteur le soin d'en tirer les inductions qu'il voudra.

De ce qui précède, il suit que l'homme peut chanter sans parler, mais que, dans un sens très réel, il ne saurait parler sans chanter, puisque le son vocal dans l'homme ou l'élément du chant est la base de la parole.

(1) *Recherches sur l'Analogie de la Musique et des Arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, t. II, p. 532.

(1) Voir l'ouvrage de Chabanon, *De la Musique considérée en elle-même, etc.*, p. 198.

C'est d'après ce principe que Platon a dit que *les discours sont une partie de la musique* (2) et Vossius que *tout discours est une espèce de chant* (3).

L'homme chante par cela seul qu'il parle, comme il parle par cela seul qu'il pense.

Lorsque nous disons d'un discours oiseux et insipide: *Chansons que tout cela!* nous exprimons fort bien que toutes ces paroles n'ayant aucun sens, il ne reste qu'une série de sons, un vain bruit. On connaît le mot de César à un poète qui lui faisait une lecture: Vous chantez mal, si vous prétendez chanter; et si vous prétendez lire, vous ne lisez pas; mais vous chantez (1).

La seule différence qui existe entre le chant produit par la voix de l'homme qui parle et le chant musical, c'est que, dans le premier, la voix parcourt des intervalles extrêmement rapprochés les uns des autres indéterminés et par cela même inappréciables, tandis que, dans le second, elle observe des intervalles déterminées appréciables à l'oreille.

Dans l'antiquité, la musique étant liée étroitement au langage, la distinction de ces deux espèces de chant était trop importante pour pouvoir être négligée et par les musiciens et par les orateurs.

Suivant Aristoxène, «il fallait que, dans le chant, le mouvement de la voix fût séparé par des intervalles, afin que de cette manière, le chant musical fût distingué de celui qui a lieu dans le discours; car on dit que le discours forme une espèce de chant qui se compose des accents que nous ajoutons aux mots: en effet, il est naturel d'élever et d'abaisser la voix en parlant..... Et certes, continue le même écrivain, il est clair, sous tous les rapports, que le chant musical diffère de celui qui se forme par les seules dispositions naturelles, en ce qu'il emploie un autre intervalle et un autre mouvement de la voix que celui qui est modulé et plus informe (2).»

Suivant Cicéron: «Toute espèce de prononciation renferme une espèce de chant, non un chant musical....., mais un chant peu marqué (3).»

(2) *De Rep.*, lib. II. — Dans son *Timée* (II, 47), Platon revient sur la même idée: «Vocem quoque auditumque ejusdem rei gratià Deos dedisse nobis existimo. Nam ad hæc ipsa sermo pertinet, plurimumque conducit; omnisque musicæ vocis usus harmoniæ gratià est tributus. Atqui et harmonia, quæ motiones habet animæ nostræ discursionibus congruas atque cognatas, homini prudenter musis utenti, non ad voluptatem rationis expertem, ut nunc videtur est utilis; sed à musis ideo data est ut per eam dissonantem circuitum animæ componamus et ad concentum sibi congruum redigamus.» — Pour l'intelligence de ce texte, il faut remarquer que le mot *harmonia* signifie ici le son de la voix.

(3) Cum vero omnis sermo sit veluti cantus quidam. (*De Poem. cant. et viribus rhythmici.*)

(1) Voir l'ouvrage du P. Ménéstrier, intitulé: *Des Représentations en Musique ancienne et moderne*, p. 37.

(2) Aristox., *Harm. elem.*, lib. 1, p. 18.

(3) Cic., *de Naturâ Deor.*

J. J. Rousseau a dit ensuite: «Il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accens formaient le chant, les quantités formaient la mesure (4).»

Dans la parole, les intonations sont donc inappréciables, parce que loin d'être réglées par le sentiment d'une tonalité ou d'un ton musical fondamental, // 96 // elles sont dirigées par les accens et les inflexions inhérentes au sens de chaque mot. Néanmoins ces intonations ont leur justesse et leur fausseté relatives dépendant du rapport des accens avec le sens des mots qui le déterminent, et voilà pourquoi les orateurs anciens se faisaient une loi de fixer les inflexions de leur voix ou bien recouraient à un joueur d'instrumens qui leur donnait le ton (1).

Le chant seul, au contraire, est contraint dans la nécessité de former un sens musical, de procéder par intervalles appréciables et déterminés pour que ces intervalles puissent être distinctement perçus par l'oreille.

Ainsi, dans la musique, les conditions du sens exigent que le son se crée à lui-même une limite dans ces intervalles fixes pour former la langue des sons, de même que, dans la parole, le son vocal réclame impérieusement la limitation de la consonne pour former la langue articulée.

En partant de cette observation que la parole comporte une espèce de chant composé d'intonations inappréciables et de vocalisations libres en tant qu'elles sont uniquement déterminées par les accens et les inflexions propres au sentiment qu'elle exprime, et que la musique livrée à elle-même parcourt des intervalles fixes et saisissables à l'oreille pour former un sens, nous comprenons tout de suite que, dans les *Tonalités* ou systèmes musicaux qui sont basés sur l'élément nécessaire de la parole et inséparables d'elle, l'échelle des sons était constituée sur de très petits intervalles, comme des quarts de ton, et quelquefois sur des intervalles mobiles. Mais contentons-nous d'indiquer ce sujet auquel nous reviendrons bientôt.

Si l'élément vocal est le base de la parole, les sons vocaux doivent être les mêmes dans toutes les langues et dans tous les alphabets, puisque c'est là la partie invariable du langage de l'homme. Il n'en est pas ainsi quant à l'élément de la consonne; car outre que les lettres consonnantes peuvent être articulées de diverses manières dans les diverses langues, elles concourent, dans ces différentes langues, à la formation de sens différens. Il y a plus: certaines consonnes sont propres à certaines langues et à certains peuples et donnent lieu à ces articulations caractéristiques dont l'imitation est si difficile pour tout individu appartenant à un peuple

(4) *Essai sur l'Origine des Langues.*

(1) «Cum eburneolâ solitus est (Gracchus) habere fistulâ qui staret occulté post ipsum cum concionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut remissum excitaret, aut à contentione revocaret.» *De Orat.*, lib. III, cap. LX. — Un usage semblable s'est perpétué jusque dans la primitive Eglise. Il y avait un *phonasque* qui réglait les intonations des chantres; c'est ce qui, plus tard, a donné lieu au *serpent*.

étranger (1). Il suit de là que, quelque différens que soient entre eux les divers systèmes de musique, ils ne sauraient l'être au même point que les diverses langues le sont entre elles. Nous voyons, en effet, que notre système de musique est commun à la plupart des nations de l'Europe. Il est vrai que son universalité tient à deux causes principales appartenant à un ordre d'idées plus général; en premier lieu, à ce qu'il est issu du chant liturgique ou chant grégorien que l'Eglise avait répandu dans tout l'Occident; en second lieu, aux communications établies entre toutes les nations de l'Europe. Sans ces deux causes puissantes, il est douteux qu'il fût devenu européen, l'Europe étant partagée en plusieurs familles de langues de diverse formation, et l'on peut conjecturer qu'il se serait formé autant de tonalités originales qu'il y a de langues autochtones, c'est-à-dire, attachées à un sol particulier. Aujourd'hui même, malgré l'extension de ce système, il est impossible de méconnaître dans la musique de chaque nation certains caractères prédominans, et ce sont ces différences qui donnent lieu à la distinction des différentes écoles. Nous voyons aussi que certains types caractéristiques de tonalité se perpétuent dans les chants populaires, dans ces airs // 97 // indigènes, particuliers aux provinces qui sont, relativement à notre musique, comme autant d'idiomes et de dialectes. Antérieures à notre système et ayant certainement contribué d'une manière occulte à sa formation, ces tonalités populaires se conservent; ainsi que les langues locales, les patois antérieurs à nos langues, se conservent sous l'empire de la langue commune. C'est là une question d'un haut intérêt, qui a besoin d'être vérifiée par une étude approfondie de l'histoire, des races humaines et des langues, et qui pourra devenir en temps et lieu l'objet de ce que nous appellerons l'Ethnographie musicale.

Après avoir considéré le son vocal comme élément musical dans l'homme, considérons l'élément musical hors de l'homme, savoir le *son* tel qu'il nous est fourni par la nature physique, en un mot, ce qui composait pour les anciens l'*harmonie universelle* ou l'harmonie de l'univers; puis nous passerons immédiatement à la formation des *tonalités*.

Les êtres créés ont une parole, suivant le roi-prophète. «Cette parole s'est répandue dans toute la terre, et elle a retenti jusqu'aux extrémités du monde: *In omnem terram exivit sonus eorum, et in fines orbis terræ verba eorum* (1).» Et le Seigneur a dit à Job: «Qui assoupira les harmonies des cieux? *Concertum cæli quis dormire faciet* (2)?» Aussi l'homme ne se contente pas de ce merveilleux instrument de musique qui est sa propre voix; il se sert de certaines parties des corps des animaux et de certains corps inorganiques pour en faire des instrumens destinés à remplacer la voix humaine ou à l'accompagner; et remarquez-le dès à présent, il y a une sorte de hiérarchie

(1) Frédéric Schlegel a dit: «Les consonnes pures et propres sont ce qu'il y a de caractéristique dans une langue: elles en sont le corps. Les voyelles contiennent la partie musical, et répondent au principe de l'âme.» *Hist. de la Littér.*, traduct. De M. W. Duckett, t. I, p. 215. — Winkelman fait aussi la même observation à propos des Grecs de l'Asie-Mineure. *Hist. de l'Art*, liv. I, ch. III.

(1) *Ps.* 18.

(2) *Job*, 38.

entre ces instrumens, suivant qu'ils imitent plus ou moins la voix de l'homme, et selon le mode et le degré de leur action sur les organes et les fibres du corps humain. Le principe de la musique est donc en tout ce qui existe: il est dans l'homme comme dans tous les ordres de la création inférieure. Les mille voix de l'univers, ce concert unanime des êtres, c'est ce qu'on a appelé l'harmonie universelle, la musique créée dont nous ne pouvons percevoir que quelques notes.

«La musique créée, dit le P. Mersenne, comprend les rapports harmoniques, les sons, les mouvemens et les altérations particulières de chaque espèce, car si nous pouvions entendre le chant de tous les oiseaux, la voix de tous les animaux, les bruits de tous les tonnerres et des vents, et que nous considérassions leurs différences et leurs proportions, nous y trouverions une admirable harmonie..... Mais ce son est trop éloigné de nous, trop grave, trop aigu ou trop grand pour être entendu, ce qui arrive à plusieurs autres choses; car nous ne pouvons ouïr le son ou le bruit que font les fourmis et les autres petits animaux quand ils marchent, qu'ils courent, qu'ils se traînent, ou qu'ils volent, d'autant que le son est trop petit et trop faible. D'où nous pouvons conclure que le son a deux extrémités qui nous sont imperceptibles: l'une quand il est trop fort, trop violent, et l'autre quand il est trop faible et trop petit; l'une quand il est fait par un mouvement trop petit ou trop lent, et l'autre quand il est fait par un mouvement trop vite, trop grand et trop précipité; car l'une et l'autre de ces extrémités surmonte la sphère que l'oreille a pour son activité et pour son étendue.... Je ne doute pas que l'auteur de la nature n'ait si bien disposé les espèces de l'univers les unes avec les autres, que leurs relations, leur dépendances, leurs mouvemens et leur ordre louent le Créateur et font les cadences naturelles d'un mode très parfait, puisque Dieu est le maître du concert (1).»

Supposez à présent un vaste clavier comprenant tous les sons de la nature perceptibles à nos sens, comprenant le diapason de la voix humaine, l'étendue de la voix des animaux, les timbres, les accens infiniment variés de tous les corps; divisez ces sons en intervalles aussi rapprochés qu'on puisse le concevoir, de telle sorte que chacun, si petit // 98 // qu'il soit, ait sa touche correspondante dans ce clavier universel: voilà le type de la musique à l'usage de l'homme, le type de la musique vocale et instrumentale, et comme l'alphabet universel de la langue des sons.

Prenez ensuite à volonté, dans cette échelle immense, un son considéré comme corde fondamentale; mettez cette corde en vibration; elle produira, avec le son générateur, d'autres sons appelés ses harmoniques, parties intégrantes de ce son producteur. De ces sons harmoniques ou générés, les uns sont certains, c'est-à-dire immuables, en ce qu'ils occupent toujours le même intervalle à l'égard du son fondamental, et quelle que soit la nature du corps sonore mis en vibration; les autres sont incertains; il en est même deux qui manquent de justesse relativement aux habitudes de notre oreille. Tout le monde nous comprendra lorsque nous dirons qu'au nombre des intervalles certains se trouve l'*octave*, et l'*octave* étant la

(1) *Traité de l'Harmonie universelle*, in-8o, 1627, page 63 et 348 combinées.

répétition au grave ou à l'aigu du son fondamental, partage la série générale des sons en autant de divisions identiques. Ces divisions, quel que soit leur degré d'abaissement ou d'élévation, peuvent donc être ramenées à un type unique. Or, la gamme, c'est-à-dire la succession des sons compris dans l'intervalle de l'octave, leur coordination et leur subordination respective à l'égard du son fondamental ou *tonique*, c'est là ce qui constitue la *tonalité*. Les tonalités peuvent donc être constituées de diverses manières. Nulle n'est essentielle en elle-même. Seulement elles possèdent toutes, au nombre de leurs intervalles, les harmoniques fixes et certains de la tonique, produits du phénomène simple de la résonnance (1), et qui, par cela même, doivent être considérés avant tous les autres comme parties intégrantes du son producteur; et, quant aux autres intervalles, ils peuvent être réduits à un petit nombre, ou bien être multipliés d'une manière presque indéfinie, suivant la nature et la fonction de chaque tonalité.

Parlons immédiatement des deux tonalités qui sont familières à notre oreille. Ceci nous aidera à comprendre ce que nous devons dire de la constitution des tonalités qui sont tout-à-fait étrangères aux habitudes de notre organisation.

La première est constituée de telle sorte que les intervalles qui composent la gamme, au nombre de huit, naturels en ce qu'ils ne subissent aucune altération accidentelle représentée par le *dièze* ou le *bémol* (1), n'ont aucune relation nécessaire les uns avec les autres, ni aucune affinité ou attraction entre eux. D'où il résulte que le mode de succession de ces mêmes intervalles est purement arbitraire ou facultatif, et que chaque degré pouvant être le terme de la succession, emporte virtuellement l'idée de repos et d'un sens complet. Telle est l'organisation des systèmes de musique religieuse et particulièrement du chant grégorien. Voulant, pour nous rendre intelligible à tout le monde, nous abstenir, autant que faire se peut, d'explications techniques, nous recourrons aux comparaisons toutes les fois qu'il nous sera possible d'arriver par ce moyen du connu à l'inconnu. Concevons donc une langue composée d'un certain nombre de

(1) Nous disons *phénomènes simples* de la résonnance, parce que toute corde mise en vibration donnant pour aliquote sa 8^e, sa 12^e, sa 15^e, sa 17^e, sa 21^e, sa 22^e, sa 23^e, sa 24^e, sa 25^e, sa 26^e, etc., il s'ensuit que si l'on supprime de cette échelle harmonique les octaves comme ne formant qu'un seul son avec le son qu'elles redoublent, il ne reste aux trois premiers degrés de l'échelle harmonique avec le son générateur supposé *ut*, que la 12^e *sol*, et la 17^e *mi*, tous trois forment accord parfait. Les trois degrés suivans de cette échelle appartiennent à un accord étranger au son générateur, et par leur éloignement, ils sont le résultat du phénomène composé de la *résonnance*. C'est, pour le dire en passant, au moyen de cet accord composé que s'est formée l'harmonie dissonante.

(1) On rencontre néanmoins les signes accidentels du *bémol*, du *bécarre* et du *dièze* même dans le plain-chant, système dont il est précisément ici question. Mais il faut observer que ces altérations ne se trouvent guère que dans des pièces de chant qui ne remontent pas à une époque fort éloignée, et dans lesquelles les symphonistes se sont rapprochés à certains égards du caractère de la musique mondaine. Du reste, il est rare que ces altérations soient autre chose que des espèces de notes de passage, et qu'elles affectent l'ordre diatonique, qui est le genre exclusivement propre au chant d'église.

substantifs qui n'admettraient pas l'adjonction de // 99 // l'article, comme le mot *Dieu*, par exemple; monosyllabes sublimes, identiques au fait même de l'institution de la parole, interjections immenses qui embrasseraient tous les sentimens d'adoration, de contemplation, d'extase, qui contiendraient toutes les idées de durée, de permanence, d'infini, et comme tous les attributs de l'Être incréé, immuable, éternel, *en qui il ne saurait exister ni changement, ni ombre de vicissitude* (1); une langue pour les élémens de laquelle nul mode de succession déterminée, puisque tous, quel que fût leur rang par rapport les uns aux autres, viendraient se confondre et s'absorber dans l'unité de Dieu, et nous comprendrons la nature de la constitution du plain-chant, de ce système que l'on a désigné avec raison sous le nom d'ordre *unitonique* (2).

La seconde est constituée de manière que les intervalles, les mêmes que ceux de la tonalité du plain-chant, peuvent subir deux sortes d'attractions, l'une par la propriété du *dièze*, l'autre par la propriété du *bémol*; ce qui porte à douze le nombre des sons compris dans l'échelle; ce qui porte également à douze le nombre de gammes ou de tons appartenant à notre tonalité dans ce système. Le mode de succession entre les intervalles est déterminé par les diverses affinités et attractions propres à ces mêmes intervalles, qui, si nous pouvons ainsi parler, les *incitent*, celui-ci à descendre sur le degré inférieur, celui-là à s'élever au degré supérieur, au troisième à persister en lui-même comme sur un point de repos. Tous ces intervalles sont susceptibles de s'attribuer les fonctions les uns des autres, de substituer accidentellement à leurs propriétés naturelles les propriétés des autres intervalles, et de changer, dans la même proportion, les attributions respectives de ceux-ci. D'où il suit que chaque degré isolé ne renfermant pas en lui un sens complet, loin de pouvoir être arbitrairement le terme de la succession, il ne saurait être regardé autrement que comme élément de cette succession dont le mode est déterminé par les propriétés naturelles ou transitionnelles des intervalles, conformément au sens musical qu'ils concourent à développer. Ainsi, dans le langage actuel, des substantifs pris séparément, bien qu'exprimant chacun une idée particulière, ne peuvent collectivement former un sens qu'autant qu'ils participent à sa manifestation par leurs propriétés naturelles, comme dans le mot propre, ou par leurs propriétés empruntées, comme dans la figure et l'image, et qu'étant liés entre eux par ce qu'on appelle les parties du discours, ils se rangent sous les lois de la construction grammaticale. Telle est la tonalité actuelle, à laquelle on a appliqué le nom d'*ordre transitonique*. Bornons-nous pour le moment à donner une idée de ces deux tonalités, auxquelles nous ne tarderons pas

(1) *Pater luminum, apud quem non est transmutatio, nec vicissitudinis obumbratio. B. Jacob. Epist. I, 17.*

(2) Il n'est pas besoin de prévenir qu'il n'existe aucune langue du genre de celle dont nous parlons ici. Mais nous trouvons dans l'Apocalypse un verset qui peut justifier la supposition que nous faisons, en même temps qu'il peut faire comprendre ce que nous disons du caractère de la tonalité ecclésiastique. Voici ce verset: «Dicentes: Amen, benedictio, et claritas, et sapientia, et gratiarum actio, honor, et virtus, et fortitudo Deo nostro in sæcula sæculorum. Amen.» *Apoc.*, ch. VII, v. 12.

de revenir, pour expliquer et leur raison d'être et le principe de leur origine.

Nous avons dit que dans le simple acte de la parole, la voix parcourt un circuit d'intonations inappréciables à l'oreille, mais déterminées par le sens et le sentiment inhérents à chaque mot; qu'ainsi la parole formait un chant réel, qui ne diffère du chant musical qu'en ce que, dans celui-ci, la voix observe des intervalles parfaitement appréciables et distincts.

Nous avons dit aussi qu'entre la parole et la musique, telle que nous la concevons, et antérieurement aux deux tonalités dont nous venons de parler, il existe d'autres tonalités qui procèdent par des intervalles excessivement rapprochés les uns des autres, lesquels correspondent à ce que nous nommons des *quarts de ton*. Il est bien évident que ces tonalités sont basées sur l'alliance étroite de la parole et du chant, que la parole est un élément intime de leur constitution, et nous appelons toute l'attention du lec- // 100 // -teur [lecteur] sur ce point, qu'on ne peut trouver la raison de ces tonalités qu'en remontant à l'institution de la parole. On fera des volumes sur cette matière sans rien expliquer, aussi long-temps qu'on négligera cette condition, en s'obstinant à se restreindre dans le cercle spécial de l'art musical. Le fait de l'existence de ces tonalités n'est pas un de ceux qui se dérobent pour jamais à notre investigation. Ce fait se perpétue dans l'Inde et dans l'Égypte moderne. Les Indous divisent leur échelle en vingt-deux parties, c'est-à-dire en intervalles formant presque des quarts de ton. Cette échelle est partagée en un nombre considérable de modes, que l'on peut évaluer de trente à trente-six. Le système des Arabes et celui des Perses sont, dans leur sphère particulière, organisés d'une manière analogue et comportent des intervalles très petits, imperceptibles, en quelque sorte, par rapport à nous, quant au degré qu'ils marquent dans l'échelle. Or, s'il est une chose incontestable, c'est que ces petits intervalles sont autant d'accens, autant d'inflexions au service, non du sens musical, mais de la parole, et leur fonction essentielle est de fortifier, dans toutes les nuances, l'expression de celle-ci. Aussi les musiciens indous croient-ils que chaque mode est l'expression d'une passion, et, dans la langue sanskrite, le mot *raga*, qui signifie *mode*, correspond à une passion, à une affection de l'âme. Pour notre compte, nous inclinierions à penser que l'observation des propriétés des sons en raison de leur élévation ou de leur abaissement dans l'échelle a donné lieu aux modes; car on ne peut douter que la nature de l'action physiologique du son sur l'organisation humaine ne soit relative à sa teneur spécifique, c'est-à-dire en rapport avec le degré inférieur ou supérieur que le son occupe dans le diapason général (1). De pareilles tonalités sont inharmoniques évidemment, puisque, expressions et auxiliaires de la parole, elles ne sauraient admettre d'autre mode de manifestation que le mode de manifestation propre à la parole, savoir le mode successif sans le concours à quelque degré que ce soit de l'élément

(1) C'est peut-être d'après ce principe que saint Augustin a dit: «Mira animi nostri cum numeris cognatio... Omnes affectus spiritûs nostri pro sui diversitate habent proprios modos in voce, atque cantu, quorum occultâ familiaritate commutantur, excitantur.» *Conf.*, lib. X, cap. XXXIII.

des sons simultanés, élément purement musical et dont l'effet serait de paralyser l'action de la parole, paralysée par elle à son tour. Exécutés à plusieurs voix, les chants appartenant à ces tonalités ne peuvent comporter que l'unisson. Ces tonalités ont donc dans la parole même leur harmonie essentielle ainsi que leur raison. Privées de l'harmonie, elles sont encore, et pour le même motif, privées de l'élément de la mesure; car la mesure, partageant le temps en divisions égales et symétriques, anéantirait radicalement cette autre mesure libre et naturelle qui naît de la prosodie, c'est-à-dire de l'observation dans le langage des syllabes longues et des syllabes brèves, des désinences, des prolongations et des inflexions nécessaires à l'énonciation de l'idée et à la manifestation du sens intellectuel.

Voilà donc pourquoi, dans l'antiquité comme chez les peuples modernes de l'Orient, la musique est le seul art auquel on a attribué une origine divine; voilà donc pourquoi elle est partout représentée comme opérant des prodiges: origine et prodiges dont on s'est tant moqué, et, disons-le, avec si peu d'intelligence. Voilà donc pourquoi, chez les Chinois, chez les Egyptiens, chez les Grecs, la musique était réglée par des lois, pourquoi le mot *loi* correspond au mot *chant*, pourquoi les musiciens étaient législateurs, pourquoi il était défendu sous les peines les plus sévères de rien changer à la théorie de cet art et d'ajouter une corde à la lyre, pourquoi Platon disait en parlant des lois musicales: «Ces espèces et quelques autres une fois réglées, il n'est plus permis à personne d'en changer la destination, en les transportant à une autre mélodie;» pourquoi enfin le musicien Phrynis ayant porté à neuf les cordes de la lyre, au lieu de se borner à sept, l'éphore Eméripès coupa les deux cordes ajoutées en s'écriant: *Ne viole pas les lois de la musique*. C'est que la musique était la pa-
// 101 // -role [parole] élevée à sa plus haute puissance.

Mais on sentira qu'à mesure que la musique se détacha de la parole pour se développer dans son principe interne et pour former un art individuel, elle fut contrainte de chercher dans l'énergie de ses propres éléments un sens, une signification que la parole ne pouvait plus lui donner. Elle chercha donc les éléments de ce sens dans une division d'intervalles beaucoup plus éloignés, parfaitement limités les uns par rapport aux autres, et, par cela même, appréciables, saisissables et distincts à l'oreille. D'interminables discussions s'élevèrent sur la manière de diviser l'échelle. Les uns, c'étaient les aristoxéniens, voulaient qu'on fixât les intervalles en invoquant le seul jugement de l'oreille; les autres, les pythagoriciens, prétendaient les soumettre aux calculs des rapports. Il était impossible d'arriver à une solution satisfaisante par l'un ou l'autre système, et aujourd'hui la question renfermée dans ces limites n'a pas avancé d'un pas. Du reste, ce n'est pas par des moyens semblables que se font ces tonalités. Observons bien que nous ne parlons ici que des tonalités purement musicales, c'est-à-dire en dehors de la parole. Elles ne s'improvisent pas ainsi *à priori* par voie de combinaison et de délibération. Bien que conventionnelles, en ce sens que leur constitution, sauf les intervalles produits du phénomène de la résonnance, n'émane pas d'un principe essentiel, nécessaire, identique à l'institution de la musique, comme les langues, elles s'élaborent lentement dans les profondeurs de

l'organisation humaine et jaillissent spontanément du travail et comme de la germination réciproque d'une foule de choses complexes, telles que l'éducation de l'ouïe, les conditions du climat, les facultés physiologiques distinctives des races, les éléments du langage, suivant que ces éléments sont euphoniques et harmonieux, gutturaux et composés d'articulations pleines de rudesse. Nous sommes porté à croire que les tonalités constituées au point de vue de l'idée religieuse et au profit du culte sacré sont celles qui ont le moins subi l'influence des circonstances extérieures, et notamment celles des langues; mais quant aux autres systèmes de musique, comme les langues n'ont pu agir sur leur constitution par les sons vocaux, identiques dans le langage de tous les pays, il est évident que c'est par l'élément de la consonne qu'elles ont influé sur les dernières tonalités, bien que celles-ci soient séparées de l'élément de la parole.

Ainsi, diverses entre elles quant à la coordination des intervalles et à la subordination de ceux-ci au son fondamental ou tonique, les tonalités rentrent néanmoins les unes dans les autres par les intervalles communs à toutes, et qui sont le produit *simple* de la résonnance. Il y a donc un principe indépendant de toute tonalité, qui est l'accord harmonique ou l'accord *parfait*, engendré par cette même résonnance.

D'après ce qu'on a vu plus haut, qu'à mesure que la musique, absorbée jadis dans la parole, et tendant à se dégager de ses liens comme à se développer dans son principe interne pour former un art à part, était forcée de chercher dans une division d'intervalles fixes et appréciables les éléments d'un sens propre, on pourrait s'étonner, au premier coup d'œil, que, dans notre tonalité actuelle, postérieure à celle du plain-chant et issue de cette dernière, l'échelle soit divisée en douze demi-tons, tandis que la tonalité du plain-chant ne comporte que sept tons naturels.

Mais il faut observer ici que la tonalité du plain-chant, constituée au point de vue de l'idée religieuse, doit, à cause de cela même, être beaucoup plus sobre que la nôtre de ces nuances d'expression si bien représentées par le demi-ton. Le plain-chant ne comporte en effet que deux demi-tons naturels dans chacun de ses modes. Cela suffit entièrement à l'expression de supplication, de plainte, de grave mélancolie et d'onction, qu'il sait si bien prendre en certaines circonstances. L'échelle du plain-chant n'est pas, à vrai dire, composée d'intervalles plus grands que ceux de notre tonalité; ces intervalles sont les mêmes dans l'un et l'autre système; seulement, dans le nôtre, ils sont susceptibles d'altérations. Le plain-chant n'est pas essentiellement harmonique comme notre système; il ne comporte nullement la mesure dont notre // 102 // système ne saurait se passer, et qui est un élément nécessaire à notre musique, pour la manifestation complète de l'expression qui lui est propre dans son développement particulier. Mais le plain-chant n'exclut pas fondamentalement l'harmonie; il l'admet, et souvent avec de grands avantages d'expression. Par ce côté comme par les intervalles naturels fixes, il prouve que sa tonalité n'est pas de celles qui se confondent dans l'institution de la parole; car celles-ci, ne craignons pas de le redire, procèdent par petits intervalles et sont essentiellement inharmoniques, parce qu'elles possèdent une harmonie inhérente à la parole elle-même,

harmonie incompatible avec un système d'harmonie qui serait le développement de la gamme, abstraction faite de la parole. On peut remarquer, à cet égard, que la tonalité des Chinois, laquelle n'est pas sans rapports avec la tonalité du plain-chant, et qui paraît être fondée sur les mêmes intervalles, sans être proprement harmonique, admet néanmoins certains accords parfaits sur les désinences et les finales. Cette assertion paraît être hors de contestation.

Ce qui dans notre musique semblerait faire croire, au premier aspect, qu'elle est par son principe plus voisine que le plain-chant de l'institution de la parole, est précisément ce qui prouve à quel point elle est indépendante du langage, à quel point elle cherche à se développer par la seule énergie de ses éléments propres. La division de son échelle par demi-tons ou intervalles chromatiques, les affinités, les attractions de ces mêmes intervalles toujours plus multipliés, le développement de son système harmonique fondé sur les attributions de ces mêmes intervalles, ou sur les lois de la gamme, cette propriété, au moyen de laquelle elle fait naître la sensation incertaine d'une double tonalité, nous voulons dire l'*enharmonie*; l'élément de la mesure qu'elle s'est approprié, le cercle de son expression qu'elle agrandit incessamment par des accents nouveaux, de nouvelles inflexions, de nouvelles nuances, et par de nouveaux procédés, des ressources nouvelles d'instrumentation, tout cela démontre la plénitude de liberté dont elle jouit dans l'activité de son expansion. Elle ne possède pas comme l'ancienne musique, comme la musique ecclésiastique, un grand nombre de modes correspondant aux diverses affections de l'âme. Elle n'a, à proprement parler, que deux modes, le majeur et le mineur; mais, ces deux modes, elle a le pouvoir de les varier, en quelque sorte, d'une manière illimitée, en échelonnant autant de tonalités que la gamme comporte d'intervalles, et en faisant naître le sentiment de plusieurs *tons relatifs* se reflétant les uns dans les autres avec divers caractères, diverses attributions et diverses nuances de sonorité. C'est ainsi que l'art musical, livré à ses propres forces, s'éloigne de plus en plus de la parole; c'est ainsi que dans le drame lyrique son union avec la parole devient de plus en plus artificielle et forcée. Mais il est très vrai de dire aussi qu'à mesure que l'art musical s'éloigne de la parole, il s'en rapproche toujours davantage, en ce sens qu'il s'empare peu à peu de tous les moyens, non de manifestation au point de l'idée, mais d'expression au point de vue du sentiment, propres à la parole: car, par les petits intervalles de demi-tons, par les sensibles, par les enharmonies, elle rentre dans son principe essentiel, savoir l'élément vocal, ses accents et ses inflexions. Sous ce rapport, on peut affirmer que la musique se retrempe constamment à la source de son origine, qui est celle du langage, et qu'elle tend visiblement à renouer avec le langage, dans un avenir peut-être prochain, une alliance depuis long-temps rompue. Et c'est en y réfléchissant bien, ce qu'on a voulu dire instinctivement, lorsqu'on a établi que la musique, untonique dans le plain-chant, était devenue *transitonique* dans la tonalité moderne, et qu'après avoir passé par l'*ordre pluritonique*, elle allait entrer dans l'*ordre omnitonique*.

Nous n'aurons plus maintenant à nous occuper que des deux tonalités familières à notre organisation, celle du plain-chant et la tonalité

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, août 1841, pp. 93–102.

actuelle. Il faut d'abord examiner de quelle manière s'engendrent les élémens distinctifs de ces deux tonalités, et particulièrement du système moderne.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE
Journal Subtitle: None
Day of Week:
Calendar Date: AOÛT 1841
Printed Date Correct: Yes
Volume Number: 12
Year:
Pagination: 93 à 102
Issue: 68
Title of Article: LETTRES ET ARTS.
Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. ONZIÈME LEÇON (1).
Signature: JOSEPH D'ORTIGUE.
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue

(1) Voir la X^e leçon dans le t. V, p. 361. — Nous reprenons, après une assez longue interruption, notre *Cours sur la Musique religieuse et profane*. La série des leçons que nous allons donner terminera ce Cours. Néanmoins, les lecteurs de *l'Université Catholique* ne doivent pas s'attendre à ce que notre travail soit entièrement complété dans ce Recueil. Nous avons cru d'abord qu'il pouvait en être ainsi; mais à mesure que notre rédaction avançait, nous nous sommes convaincu de la nécessité d'élaguer tout ce qui se rapporte à la musique dramatique et à la musique populaire. Ayant été obligé, dans cette partie, d'entrer dans une foule de détails concernant les acteurs, les chanteurs, les administrations théâtrales, nous avons craint qu'elle ne fût pas en harmonie avec la gravité habituelle des autres *Cours* dont *l'Université* s'est successivement enrichie. Ainsi, après avoir parlé de la musique religieuse et avoir examiné son caractère dans ses deux magnifiques expressions, *l'orgue* et les *cloches*, laissant de côté la musique dramatique, nous passons à une analyse spéciale et approfondie de tous les éléments de l'essence de l'art, nous y découvrons de nouveaux rapports entre la musique et la parole, puis nous tâchons de nous faire une idée des rapports de la musique et des autres arts. Dans cette partie, nous développons une foule de notions qui n'avaient été qu'indiquées dans nos premières leçons.

Nous prions les lecteurs de vouloir bien nous prêter encore la bienveillante attention avec laquelle ils nous ont suivi dans nos précédentes leçons. J. d'O.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, août 1841, pp. 93–102.

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; août 1837, pp. 116–122; septembre 1837, pp. 184–192; décembre 1837, pp. 426–432; mai 1838, pp. 361–371; octobre 1841, pp. 263–272; novembre 1841, pp. 340–348; janvier 1842, pp. 17–26.