

A force de réduire l'art à la notion la plus étroite et la plus matérielle, les musiciens se sont fait une telle habitude de routine pratique, que toute investigation, toute tentative de raisonnement qui aurait pour but d'éclairer ou d'expliquer certains faits *consacrés*, leur inspirerait un véritable effroi. C'est là surtout qu'il faut que l'esprit de chacun renonce à l'exercice de son activité; c'est là qu'il faut abdiquer les droits de son intelligence. *L'école a dit cela!* L'orgueil du raisonnement doit s'incliner devant elle, et accepter comme vrai, aveuglément, ce qu'on proclame de par le Conservatoire. La musique n'est plus une science qui se coordonne dans l'ensemble général, qui tend gracieusement la main à la poésie, à l'architecture, à la sculpture, à la danse, à tous ces arts que l'antiquité avait personnifiés sous le nom de Muses, en les groupant dans un nombre symbolique et mystérieux; la musique n'est plus l'auxiliaire de la religion et des mystères, l'organe des oracles de la philosophie; elle n'est plus regardée comme se liant, par son étroite union avec la parole, à ce qu'il y a de plus intime dans l'homme. Il n'en est plus ainsi, et, par cela même, elle se dérobe à ces explications, elle échappe à ces théories, par lesquelles l'esprit du philosophe se place au centre des lois harmoniques de toutes les existences. Ce n'est plus qu'une science problématique et enveloppée d'énigmes, qui boude tristement à l'écart, qui a divorcé avec toutes les autres, qui fuit le grand air et le grand jour; un système solitaire et chagrin, quelque chose d'égoïste et de fatal comme un inventaire, un protocole, comme une affaire de bureaucratie; ce n'est plus une législation, c'est une procédure.

Si, parmi les musiciens, quelques savans, en très petit nombre, s'occupent de chercher dans l'histoire l'origine et la généalogie des divers instrumens; s'ils compulsent et comparent les vieux manuscrits dans l'espoir de découvrir la clef des différens systèmes de notation de l'antiquité et du moyen âge; s'ils étudient les chants nationaux de mort, de guerre et d'amour de tous les pays, dans le but de fixer exactement l'échelle tonale de chaque peuple, et de saisir par là l'enchaînement de tous les idiomes ou modes musicaux; ne pensez pas que les praticiens et les doctes conservateurs des saines doctrines musicales se montrent fort curieux de ces recherches et de ces découvertes. C'est une affaire d'érudition, disent-ils, c'est-à-dire une chose de luxe pour l'esprit, une manière comme une autre de charmer ses loisirs. Quant à la question de savoir si ces immenses tra- // 113 // -vaux [travaux] doivent exercer un jour quelque influence sur l'enseignement, et apporter des modifications fondamentales à la formule générale de la science, cela leur paraît aussi vain et aussi illusoire que s'il s'agissait de la pierre philosophale ou de la quadrature du cercle. Ainsi, pour les musiciens, leur dogme est arrêté, fixé, consenti; on ne peut rien y ajouter, rien en retrancher. Il ne s'agit pas de savoir si ce qui *doit être est réellement*; cela *est*, donc cela *doit être*. C'est là le dogme; il est obscur, inexplicable, absurde; n'importe, il *est*. Il a des promesses d'immortalité, et ni la raison, ni le bon sens, ni les lumières qui jaillissent des progrès de toutes les autres sciences, ne prévaudront jamais contre lui.

On voit, comme nous l'avons dit, qu'il est fort indifférent aux musiciens de supposer l'ordre ou le désordre dans l'ensemble général des

connaissances humaines, pourvu que, dans le cercle de leur spécialité particulière, ils s'en tiennent à leur invariable *statu quo*, qui pour eux est l'ordre.

Et cependant, prenez tel musicien en particulier, mettez-le sur tel chapitre que vous voudrez, étranger à son art; évitez avec lui toute formule trop arrêtée par laquelle vous sembleriez le provoquer à une discussion dogmatique; ce sera un homme comme un autre, faisant preuve, sinon de vues profondes, élevées, étendues, du moins de bon sens, de droiture et de compréhension. Pour peu que la conversation s'engage avec intérêt, se développe d'un point à un autre, — encore une fois, hors de tout parti pris d'avance, de tout système trop rigoureux, — vous n'aurez pas de peine à lui faire admettre que tout, dans le monde intellectuel et moral, se lie et s'enchaîne, de même que tout s'ordonne dans le monde physique; que toutes les sciences, toutes les connaissances humaines, quels que soient leur nature propre et leur objet spécial, tendent, en suivant des routes diverses, à un but commun, comme toutes les sphères de l'univers obéissent à leur impulsion individuelle, résultant des conditions de leur matière, de leur essence, de leurs propriétés particulières, en même temps qu'elles gravitent selon les lois de l'attraction universelle, et concourent ainsi à l'ordre général; qu'à moins de supposer un désordre et un fatalisme constans, le mode d'action de chaque existence ne saurait être déterminé et réglé que d'après la combinaison de son impulsion propre avec le principe même de la force commune; qu'enfin nul mouvement partiel n'a en lui sa raison d'être absolue, et qu'il ne se peut concevoir d'action isolée de chaque partie que l'unité elle-même ne soit en puissance d'action.

Par quelle incroyable aberration faut-il que cet homme qui vous a si bien suivi à travers une route qui ne lui est pas familière, ne rentre sur son terrain que pour s'y égarer? Il vous a tout accordé, hors du point; mais ce point, il se l'est réservé, il l'a fait sien. L'amour-propre lui insinue que là, du moins, dans le cercle privé de cet asile solitaire, il est maître, il est indépendant, il croit fermement qu'il s'y est soustrait à toute application des lois générales. Ainsi, la musique, c'est une chose à part, c'est une exception; elle a ses principes particuliers, son évolution secrète, et ni le cours des idées sociales, ni les progrès des sciences et des arts, ni leur décadence, ni leur stationnement apparent ou transitoire, ne saurait rien faire préjuger de ce qui touche à la direction de ses destinées; en un mot, *là finit la raison humaine*. Ne dirait-on pas un fou qui, après avoir fait à celui qu'une triste curiosité amène dans une maison d'aliénés, une description exacte et fidèle de la folie de chacun de ses compagnons d'infortune, venant à expliquer à son tour les motifs de sa détention, se livre tout-à-coup aux imaginations les plus délirantes, et prouve qu'il ne jouit de ses *intervalles lucides* qu'alors seulement que son esprit est préoccupé de personnes et de choses qui lui sont tout-à-fait étrangères (1)?

(1) Voici de quelle manière M. Villoteau explique la *folie* des musiciens. Son opinion prêtera une grande force à la nôtre: «Si cet art, *privé du secours de ceux auxquels ils tient essentiellement, et borné à la seule pratique des sons*, uniquement pour le plaisir de l'oreille, paraît être si vague et si arbitraire aujourd'hui, n'est-ce pas parce qu'on l'a défiguré et

// 114 // Et si vous voulez expliquer à cet homme de sens et d'esprit que toute exception ne saurait être qu'une confirmation de la règle commune; que toute état anormal, s'il n'est radicalement un désordre, a sa raison dans les lois les plus fondamentales; alors, comme s'il était blessé dans un système personnel, sa raison se trouble, son entendement s'obscurcit, il s'irrite; alors, disons-nous, le *moi* apparaît dans sa ridicule et *haïssable* monomanie, comme la dernière raison de tout. Il y a là, tantôt cet abrutissement qui provient de ce qu'on s'est adonné à la musique sans amour, sans enthousiasme, dans le seul but de se créer un métier, une industrie lucrative, et, dans ce recoin, faute d'air et de jour, la pensée languit, se dessèche et meurt; tantôt, cet orgueil purement personnel qui naît de l'exaltation solitaire pour un système scientifique auquel on s'est en quelque sorte identifié, et que l'on sent le besoin de relever aux yeux de la foule par un respect superstitieux pour la formule et la lettre.

Comme ces cultivateurs qui remuent laborieusement la terre, sans songer à se rendre compte des mystérieuses opérations des agents extérieurs, et repoussent dédaigneusement toute méthode basée sur une connaissance plus approfondie des lois de la nature, par cela seul qu'elle apporterait quelque changement à leurs habitudes routinières; les musiciens, tranquilles sur les effets qu'une longue expérience leur montre comme chose nécessaire, et en quelque sorte fatale, indifférents sur les causes, ne s'occupent absolument que des moyens immédiats, de cette main-d'œuvre vulgaire dont la pratique leur est transmise invariablement avec la nécessité du travail. Hors de ce cercle étroit, ils ne voient plus que de vaines abstractions. Vossius les a peints d'un seul mot: Ils méprisent comme des fables, ce qui est au dessus de leur puissance (1).

rendu méconnaissable *en le mutilant*, si je puis m'exprimer ainsi, *de ses mem-* // 114 // *-bres* [membres], qui sont, comme nous l'avons vu, tous les arts qui concourent à l'expression du langage? Car, en effet, c'est de leur réunion que se composait l'ancienne musique, et ce n'est que par la désunion de toutes ces parties qu'elle a perdu entièrement ses forces. Aussi il en est résulté que cette science musicale qui, chez les anciens, était regardée comme la science de l'ordre et de l'harmonie, la régulatrice des arts et la modératrice des mœurs, *n'a plus ressemblé qu'à la marotte de la folie*; et qu'au lieu des titres respectables de *sages* et de *prophètes* que l'on donnait aux anciens musiciens, *on s'est habitué à donner aux modernes des dénominations tellement opposées, qu'elles ont passé en proverbe pour désigner les personnes les moins susceptibles de réflexion et de raisonnement*..... Mais comment détruire des préventions que tant de savans de nos jours ont accréditées?..... comment oser proposer de rapprocher des arts *depuis si long-temps divisés*? comment parvenir même à persuader que ces arts doivent réunir leurs moyens et agir de concert pour obtenir leur entier effet, *quand ils sont devenus rivaux et même ennemis*?..... Cependant, ce serait être trop injuste de croire que dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, il ne se trouvât pas un grand nombre d'hommes capables d'apprécier ces vérités, quoiqu'il soit présumable qu'elles ne deviendront très évidentes que pour nos neveux, et qu'elles ne seront généralement senties que par eux.» (*De l'analogie de la Musique avec le langage*, par M. Villoteau, t. I, p. 186 et suiv., Paris, 1807.) Il y a près de trente ans, comme on voit, que M. Villoteau écrivait ces lignes. Sommes-nous en progrès?

(1) *Indoctiores more suo, fabulosum vocant quidquid efficere nequeunt.*

Mais, dira-t-on, ne peut-on être un grand compositeur qu'à la condition de savoir tout ce que vous prétendez enseigner aux musiciens? Et ce système que vous déclarez étroit et faux, parce qu'il n'a, selon vous, aucune raison dans les lois de l'ordre général, parce qu'il repose uniquement sur une série de faits spéciaux indépendans de tout principe intelligent, ce système a-t-il jamais empêché les hommes de génie d'apparaître à toutes les époques?

Voilà l'objection la plus spécieuse qu'on puisse nous faire; voyons si nous ne pouvons lui opposer une réponse victorieuse.

Il est vrai que Gluck, Beethoven, Weber, Rossini lui-même, et, de nos jours, M. Berlioz, se sont fait remarquer surtout par l'élan, la hardiesse, la liberté qu'ils ont déployés dans leurs conceptions. Mais c'est précisément pour cela même que la dernière partie de l'objection tombe tout-à-fait, ou plutôt devient une arme qui se tourne contre ceux qui veulent s'en servir, car ces compositeurs n'ont fait autre chose que protester à leur manière contre les lois tyranniques de l'école; et la preuve en est dans l'opposi- // 115 // -tion [opposition] violente que tous ont rencontrée, et que le dernier rencontre encore, de la part de qui? de la part des musiciens surtout. L'on insiste encore et l'on dit: Mais Gluck, mais Beethoven, mais Weber, ont fini par triompher, et, après bien des combats, ils ont été adoptés. Sans doute, et c'est dans cette versatilité perpétuelle du système que réside son infirmité. Ils ont été adoptés, pourquoi? Est-ce parce qu'on a reconnu que leurs œuvres se rapportaient en tout point aux prescriptions du système? Non; c'est parce que le système s'est modifié d'après leurs œuvres. Ce ne sont pas eux qui sont allés au devant de l'école, c'est l'école qui est allée à eux. Or, dites-le-moi, qu'est-ce qu'une théorie qui condamne et repousse d'abord toute innovation, qui se donne pour éternelle, pour indéfectible, et qui change néanmoins à chaque instant, obligée qu'elle est de se calquer servilement sur la formule d'un homme qu'elle a commencé par déclarer hérésiarque, pour le revêtir ensuite de sa consécration? Qu'est ce qu'un système qui marche ainsi de palinodies en palinodies, qui proclame l'art clos à chaque génération pour admettre tout-à-coup la génération nouvelle, et quelquefois renier la génération précédente; qui tour à tour repousse, admet, repousse encore, et dénigrant le passé, défiant l'avenir, se cramponne comme il peut à un présent insaisissable? Est-ce là une théorie large, complète, intelligente? est-ce là ce qu'on nous présente comme la formule générale de l'art? Et n'est-ce pas plutôt à ce vice radical qu'on doit attribuer cette erreur si commune, que le *beau idéal* en musique change de nature tous les vingt ou trente ans?

Quant à la première page de l'objection, savoir si l'on ne peut être compositeur qu'à la condition de connaître à fond ce que l'on appelle la philosophie de l'art, nous répondrons seulement que le génie de l'artiste devine et perçoit instinctivement ce que l'esprit du philosophe analyse et explique. L'esprit philosophique et le génie de création sont deux choses

très distinctes, ainsi que l'a fort bien observé M. Fétis (1); nous ne savons pas même jusqu'à quel point le plein exercice de l'une de ces facultés pourrait se concilier avec l'exercice de l'autre, sans qu'il en résultât une espèce de trouble et de gêne dans le développement simultané des deux ordres de conceptions; il est certain néanmoins que ces deux facultés se combinent et se confondent toujours chez les grands compositeurs, de telle sorte que la première se trouve à l'état de sentiment et de puissance, et la seconde à l'état d'acte et de manifestation; ce qui a lieu à l'insu peut-être du musicien, qui n'a quelquefois jamais songé à étudier l'essence de chaque élément de son art, ni à approfondir son histoire; mais sa pensée porte avec elle son expression et sa forme, qu'il conçoit à l'instant sous leur notion véritable, et une conscience intime lui en révèle aussitôt la nature et la destination: de sorte que l'on peut dire que tous les grands artistes sont *philosophes sans le savoir*.

Toutefois, si le génie n'a pas besoin d'une méthode véritablement philosophique, c'est-à-dire, basée sur les notions les plus universelles de la science de l'homme et de la nature, cette méthode n'en est pas moins indispensable dans l'enseignement général, parce que l'esprit de la masse ne pénétrera jamais au delà de la règle qu'on lui impose et qu'il est loin de pouvoir pressentir ce que le génie devine et découvre dans les profondeurs inépuisables et mystérieuses de l'art. A la masse, il faut une explication nette, rationnelle, saisissable; mais cette doctrine ne sera telle que lorsqu'elle découlera des lois fondamentales de tous les êtres et qu'elle présentera à l'application des grands faits qui dominent l'histoire de l'humanité. C'est alors seulement que l'on verra la musique re- // 116 // - prendre son rang dans les choses de l'intelligence, et que les travaux spéciaux dont elle sera l'objet ne seront point inutiles à la marche et au progrès des autres connaissances; c'est alors que nous serons en possession d'une formule générale de la science, large, généreuse, complète, laquelle pourra être susceptible de développement, il est vrai, mais sans qu'elle soit obligée de rien abandonner; c'est alors enfin que l'on pourra espérer de voir s'éteindre ces germes éternels de division qui, au sein de l'art, partagent en deux camps ennemis les compositeurs et les théoriciens.

Cette formule générale de la science musicale est, comme on voit, une œuvre aussi relevée qu'étendue, et ce n'est pas trop présumer de son importance que de souhaiter qu'une vie d'homme tout entière lui soit consacrée. Cependant, il est probable que, sans qu'il soit nécessaire d'attendre aussi long-temps, elle surgira avant peu dans la tête de quelques esprits, sinon toute faite, du moins assise sur ses principes fondamentaux, autant par suite des travaux spéciaux auxquels se livrent

(1) «Doués de manières différentes de l'instinct de l'harmonie, ils (les compositeurs) ont les qualités nécessaires pour apprécier l'effet des agrégations de sons et des modulations qui frappent leur oreille ou qui se produisent dans leur pensée; mais *ils ne possèdent pas les premières notions des lois philosophiques qui enchaînent ces faits les uns aux autres, parce que ces connaissances exigent beaucoup de réflexion, de longues études spéciales, et un génie de science plus rare que le génie de création dans l'art.*» (Sur l'harmonie, Gazette musicale du 28 août 1836, 3^e année, n^o 35.)

quelques musiciens érudits, que par la lente élaboration des notions universelles que l'ensemble des études scientifiques tend de plus en plus à mettre en lumière, et surtout par la comparaison et l'assimilation de tous ces résultats avec les caractères dominans des grandes compositions musicales contemporaines. Alors chaque division de l'art aura sa méthode partielle, et quand il n'y aura plus aucune partie de la musique qui n'ait été soumise à un examen approfondi, à une révision particulière, l'œuvre totale sera bientôt complétée; il ne faut qu'un esprit synthétique pour cela.

Lorsque, dans cette leçon comme dans les précédentes, nous avons dit implicitement que la science musicale était à refaire, nous n'avons pas prétendu qu'il fallait changer la nature des faits musicaux, mais bien expliquer d'une part leur origine en les faisant découler des grands faits de l'ordre physique et en montrant la correspondance de ceux-ci avec les principes de l'ordre moral; établir d'autre part les relations de ces faits musicaux avec les puissances de l'organisation humaine, et, par tous ces moyens, dévoiler les lois de leur affinité, de leurs combinaisons et de leur enchaînement. C'est, tout à la fois, un travail de dégagement, d'assimilation et d'ordre.

Déjà une foule de musiciens, et dans ce nombre il faut surtout compter ceux de la génération présente, se préoccupent de la nature de certains faits musicaux, et s'aperçoivent que leur oreille les subit d'une manière nécessaire, sans qu'ils aient jamais pu se rendre compte de cette sorte de fatalité. Ainsi les deux modes principaux de notre système moderne, le *majeur* et le *mineur*, l'apparition constante de telle note *appellative* ou *résolutive*, de telle modulation, certaines relations entre tels et tels intervalles, la répétition inévitable du motif principal dans la seconde reprise de tout morceau de musique régulier, etc., etc.; toutes ces choses sont autant de mystères qui donnent lieu à de sérieuses investigations. Il est vrai que l'éducation et les habitudes de l'ouïe sont pour beaucoup dans la détermination des perceptions que ces faits musicaux nous apportent; mais alors on remonte jusqu'au système tout entier, et l'on se demande si ce système peut être le jeu du hasard, et si ses principes constitutifs ne forment pas aussi un ordre de faits également essentiels. De là à la comparaison du système européen avec les systèmes anciens et étrangers, il n'y a qu'un pas, et l'on constate encore, malgré de notables différences, des bases identiques pour toutes les tonalités. Comme nous venons de le dire, on se borne à constater des faits; on ne cherche pas même à les expliquer: on en prend acte. Or, cela suppose examen, réflexion, acquiescement à un ordre de faits nécessaires. Ce n'est pas encore là la philosophie, mais la philosophie commence par là. Il faudra bientôt chercher la raison et la loi de la nécessité de ces faits dans des notions morales non moins nécessaires, à moins de constituer le fatalisme en musique, ce qu'il faudrait déclarer de bonne foi.

D'un autre côté, on ne peut nier qu'il n'y ait un progrès réel dans la manière dont la partie saine du public apprécie les compositions musicales, et cette // 117 // observation nous conduit à un résultat analogue à celui que nous venons de remarquer. On ne s'enquiert plus de savoir si telle musique est parfaitement selon les règles, si elle pèche ou

non contre les lois de l'harmonie ou du contrepoint; l'état général de l'enseignement en Europe ne permet pas que l'on pose cela en question. Des mots tels que ceux-ci: musique *savante*, musique *chantante*, instrumentation forte, etc., n'impliquent aujourd'hui aucune idée d'éloge ni de blâme par eux-mêmes et ne servent tout au plus qu'à caractériser un fait. On ne juge absolument l'œuvre d'art que d'après la vivacité ou la profondeur de l'impression qu'elle produit. En sorte que chaque auditeur sous-entend ou se fait en lui-même le raisonnement suivant:

Toute musique doit faire naître ou une sensation, ou un sentiment, ou une impression; dans le premier cas, elle flatte et caresse les sens et leur communique une certaine ivresse; dans le second, elle élève l'âme à l'adoration, l'abat dans la tristesse, lui inspire la mélancolie, la tendresse, la joie, la fierté; dans le troisième, elle lui représente certaines images de la nature. Tous les hommes sont plus ou moins susceptibles de recevoir toutes ces impressions, mais ils affectionnent davantage celles qui se rapportent plus directement à la nature de leur être et à leurs facultés dominantes. Il suit de là que l'on ne doit pas être indifférent à telle musique de tel caractère et à telle autre d'un caractère tout-à-fait opposé. Or, si je préfère à toute autre une musique qui a tel caractère ou telle expression, c'est apparemment parce que cette expression a une relation étroite avec mon être, qu'elle y a son type, et qu'elle est l'expression de moi-même. Et cette sensation, cette émotion, cette impression que ce langage excite en moi sont tout-à-fait indépendantes des moyens techniques et des éléments matériels que le musicien emploie, puisqu'il existe certaines œuvres musicales irréprochables sous le point de vue scholastique, qui ne produisent aucun effet ou que peu d'effet sur moi comme sur tous les autres auditeurs. Il y a donc autre chose dans la musique que de faits mélodiques et harmoniques, autre chose que des combinaisons de voix et d'instrumentation, autre chose qu'un ordre de réalités spéciales. Hé bien! que peut être cet élément, si ce n'est l'homme tout entier, c'est-à-dire, tout ce que Dieu lui a donné et tout ce qu'il a mis en lui: ses passions, ses joies, ses espérances, ses douleurs, la mort et l'immortalité, l'ordre naturel et l'ordre surnaturel, le fini et l'infini?

On le voit donc: tout concourt à représenter la musique, les arts et les sciences comme autant de *microcosmes* du grand monde, comme autant de *sociétés* particulières qui font partie de la société générale et qui sont faites à sa ressemblance. Les vieux praticiens seuls résistent à ce mouvement, tant ils sont plongés dans leur fétichisme immobile.

Nous prions, en finissant, les lecteurs habituels de l'*Université* de nous pardonner ces longues explications qui probablement ne leur expliqueront rien à eux, si ce n'est à quel point la classe de ceux qui se sont voués à l'art le plus social et le plus universel, invoquent systématiquement leur *alibi*, à l'égard de toutes les questions universelles et sociales. C'est pour ces derniers seulement que nous avons écrit.

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, février 1837, pp. 112–117.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: FÉVRIER 1837

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 3

Year:

Pagination: 112 à 117

Issue: 14

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. SUITE DE LA CINQUIÈME 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; août 1836, pp. 103–111; septembre 1836, pp. 183–192; novembre 1836, pp. 335–340; janvier 1837, pp. 43–47; 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.