

Génération des divers élémens de la musique. — Du mouvement et du rythme. — De la mesure. — De la mélodie. — De l'harmonie. — harmonie basée sur la consonnance, et harmonie basée sur la dissonnance. — Digression. — De quelle manière les élémens qui viennent d'être analysés concourent à former la langue des sons. — Nature de l'expression de cette langue, et ses limites.

La musique procédant par une série de sons pour former un sens, il est évident que le mouvement est inhérent à la musique comme à la parole. Mais il y a deux sortes de mouvemens: le mouvement purement matériel, qui est le principe physique du son, et en vertu duquel un son produit d'autres sons, et un autre mouvement intelligent qui, dans la musique et le langage, détermine le mode de succession, nécessaire au développement de l'idée, mouvement modifiable en cent manières, par la lenteur, la vitesse, selon le caractère du sentiment qui l'anime.

Envisagé quant à la série des intonations, ce mode de succession est ce qui constitue la mélodie.

Envisagé quant à ces contours, à ces périodes, à ces ondulations au grave et à l'aigu, que semblent décrire les intonations, ce mode de succession est ce qui constitue le rythme.

La mélodie et le rythme sont donc étroitement unis. L'une est le sens musical que développe cette série d'intonations; l'autre est la forme, la proportion de la succession et du mouvement.

La mélodie est le principe vital, l'âme de la musique; le rythme en est la respiration.

Mais laissons un instant de côté la question de la mélodie, qui ne peut manquer de se représenter plus tard avec celle de l'harmonie.

On s'aperçoit tout de suite combien nous sommes éloigné de partager l'idée de la théorie moderne, qui, selon nous, a beaucoup trop restreint la notion du rythme. Faire dériver le rythme de la mesure, est un principe aussi absurde en soi qu'il est subversif de toutes les lois de la nature et de la musique en particulier, et dont les conséquences, nous n'hésitons pas à le dire, devaient être fatales aux progrès de l'art musical. Car il s'ensuit que toutes les fois que le rythme non seulement semblera contrarier la mesure, mais en sera simplement indépendant, on ne manquera pas de se récrier en disant que ces deux élémens s'entre-détruisent; mais c'est la théorie moderne qui, par sa définition incompatible ou fautive, détruit le rythme. Le rythme ne change pas de nature en entrant comme élément dans la constitution organique d'un art; et cette observation, ajoutée à tant d'autres, démontre une fois de plus combien il importe de ne pas isoler la théorie d'un art des lois générales des êtres qui, se reflétant dans sa sphère particulière, font partie de son organisation et sont le principe de sa vie.

Le rythme est donc la forme et la proportion du mouvement. Loin d'être engendré par la mesure, il a donnée l'idée de la mesure, qui n'est elle-même qu'une espèce de rythme régulier et symétrique, comme le rythme n'est qu'une sorte de mesure irrégulière et flexible. Le rythme a un principe intelligent, puisqu'il obéit au mouvement de l'âme, qui se manifeste par le mouvement mélodique. La mesure n'a qu'un principe matériel, en quelque manière fatal, puisqu'elle résulte de certaines divisions métriques et rationnelles du temps. Ainsi, la mesure n'est pas même le mouvement physique, seulement elle l'indique et le règle; et les modifications du mouvement, appelées lenteur et vitesse, et tous leurs de-
// 264 // -grés [degrés], ces modifications produites par la prolongation ou la rapidité des durées égales des temps formant la mesure, ont leur principe dans la mélodie seule. La mesure n'est donc pas un élément essentiel, identique à l'institution de la musique, de telle sorte que, cet élément absent, l'art musical serait anéanti. La mesure est à la musique ce que les lois de la versification sont au langage; elle n'est pas essentielle, elle est conventionnelle. Et de même que la versification ne constitue pas la poésie, et que celle-ci est indépendante de la forme propre aux vers ou à la prose; de même la poésie dans la musique, c'est-à-dire la beauté, l'inspiration est indépendante de la mesure, et n'éclate pas moins dans la musique *plane* (*planus cantus*, *plain-chant*) que dans la musique mesurée. Les monumens du chant ecclésiastique le témoignent assez haut (1).

Néanmoins, et nous l'avons déjà observé, la mesure s'est tellement identifiée dans notre système musical, par la nécessité où la musique s'est trouvée, en se développant dans son principe interne, de chercher en elle-même son plus haut degré d'expression; la mesure est devenue si inhérente à ce système, que dans la sphère de la constitution de notre tonalité, elle peut être considérée comme un élément essentiel de la musique. La mélodie jaillit du cerveau du compositeur, incarnée dans sa mesure fixe, assouplissant ses formes aux proportions de celle-ci, s'assujétissant au temps fort et au temps faible. Ce n'est pas que la mélodie ne puisse momentanément briser ce joug. Laisant la mesure suivre paisiblement son cours régulier, elle a la faculté d'introduire par le rythme une mesure accidentelle dans la mesure fondamentale, et de combiner ainsi des consonnances et des dissonnances de temps. De cette manière, la mélodie et le rythme reprennent leurs droits d'antériorité. Mais tout en conservant la liberté de leurs allures et de leur périodicité, la mélodie et le rythme ne tardent pas à rentrer sous l'empire des lois de la symétrie, qui, bien que conventionnelles, ne laissent pas d'être un reflet des lois de l'ordre; et ce n'est, en définitive, que pour assurer le triomphe de ces lois, qu'il leur est permis un instant de les enfreindre. L'ordre résulte de la combinaison de la liberté du mouvement et de l'élément qui règle cette liberté; l'ordre jaillit de la fusion de la périodicité et de la régularité.

(1) Cependant, il est vrai de dire que certaines pièces de plain-chant fort anciennes, telles qu'un grand nombre d'hymnes, sont mesurées; mais cette mesure n'est pas inhérente au chant lui-même: elle est uniquement déterminée par les lois de la prosodie et le rythme poétique.

Quant au rythme, il est manifestement un élément essentiel de toute musique, puisqu'il procède immédiatement du mode de succession de la mélodie. Il est vrai que, dans la musique plane, il ne se produit pas d'une manière aussi sensible que dans la musique mesurée, parce que, dans celle-ci, surtout lorsqu'il se combine symétriquement avec le mesure, il en emprunte quelque chose de matériel, de grossier même. Mais à moins de s'être fait de fausses notions des choses les plus communes, il est impossible de ne pas sentir tout ce qu'il prête de vie et de puissance au simple plain-chant. Et ces graves périodes s'élevant et retombant avec magnificence, et ces vastes ondulations qui se déroulent dans leur plénitude, se prolongent et montent vers les cieux en s'épandant et se dilatant par degrés sous les voûtes du temple, et ces alternations incessantes de chants et de repos qui semblent prêter une voix au silence, et ce flux et reflux majestueux de souffles, d'accens, d'aspirations haletantes, tout cela n'est-ce pas l'effet de ce rythme dont un régulateur invisible a mesuré les cadences, et dont le flot inégalement mobile donne l'idée et la continuité de l'acte divin, en vertu duquel le temps se détachant perpétuellement du sein de l'être, y rentre perpétuellement sans en altérer l'ineffable immobilité?

La mesure est artificielle comme la rime; et la rime, dans la versification, et la mesure, dans la musique, ont une origine analogue. Il est de fait que les premières pièces de plain-chant où le chant a été soumis à la mesure, comme les proses et certaines hymnes, ont été les premières aussi à subir l'addition de la rime. La mesure n'est pas dans la nature: le // 265 // rythme est primordial; il est dans tout, et c'est peut-être ici le lieu de le remarquer: quelque fatale que soit en elle-même la loi de la mesure, il est rare, dans l'exécution, qu'elle ne soit pas modifiée par le rythme. Les compositeurs sentent qu'il en doit être ainsi, en multipliant les repos, les suspensions; en prescrivant de ralentir ou d'accélérer certains passages. Les exécutans le prouvent davantage encore. L'exécution au métronome d'une musique, même d'une musique de danse, serait impossible. C'est que le rythme tient, ainsi que nous l'avons vu, à la mélodie dont il manifeste le mouvement; à la mélodie, première puissance de la langue des sons, et dont il est la seconde puissance.

Mais nous avons vu également que le rythme appartient en commun à la parole et à la musique, ainsi qu'à tous les arts, du reste, qui ont le mouvement pour principe, en d'autres termes, pour lesquels le mode de succession est inhérent au mode de développement de leur manifestation propre. Il entre même dans les arts dont le principe est l'immobilité, mais qui figurent le mouvement. Il y a rythme dans le langage, prose ou vers, comme dans la musique plane ou mesurée; il y a rythme dans la voix, le geste, la période de l'orateur et de l'acteur, comme dans les strophes du poète, comme dans les pas harmonieux de la sylphide. Il y a rythme aussi dans les contours et les ondulations des lignes d'une statue, d'un tableau, d'un monument architectural. Mais, à ne parler que du langage, qu'est-ce qui, après la pensée, prête tant de force, de puissance et d'antique majesté à la parole d'un Bossuet? Qu'est-ce qui découpe en groupes harmonieux et variés, en nombres épanouis et sonores, en faisceaux d'ombres et en gerbes lumineuses, la prose d'un

Chateaubriand, aussi belle que la poésie et plus libre qu'elle? N'est-ce pas le rythme? Et, quelque impossible qu'il soit aujourd'hui de pouvoir préciser quels furent les procédés techniques des poésies bibliques, et, conséquemment, de pouvoir contempler leurs beautés dans leur première splendeur, ne sentez-vous pas à travers les reflets que, du fond des âges, ces textes sacrés, traduits dans toutes les langues, projettent jusqu'à nous comme des rayons affaiblis par des réfractions successives; ne sentez-vous pas, dans ces livres, même sous le froid tissu et l'enveloppe inanimée de nos langues vivantes, quelque chose de puissant et de fécond se mouvoir, palpiter, gronder et tressaillir en bonds gigantesques? Ce quelque chose c'est toujours le rythme. Tout ce qui est de procédé technique, tout ce qui est de convention, a disparu de ces merveilleux livres. Les images de la poésie ont perdu de leur opulence et de leur vivacité. Quelquefois même le sens littéral s'est voilé d'un mystère auguste. Le rythme seul a résisté; il a triomphé des temps et des langues. Pourquoi cela, si ce n'est que le rythme est dans la nature?

Pour achever de rendre sensible l'analogie de la mesure et de la rime, arrêtons un instant nos regards sur cette autre analogie que présentent la forme de nos grands opéras et les danses de Shakespeare. On sait que Shakespeare, guidé par l'instinct de la nature et du vrai, a mêlé alternativement, dans ses drames, les vers et la prose. Ce n'est pas que la prose ne puisse être aussi poétique, aussi noble que les vers; nous l'avons déjà dit. Mais comme il est nécessaire à l'effet du drame que les personnages et les héros mis en action se représentent aux yeux de l'imagination, tantôt dans une stature et des proportions plus qu'humaines et sous des formes conventionnelles en quelque sorte, tantôt dans la nudité des habitudes de la vie réelle et commune, il en résulte qu'il est également nécessaire de mettre dans leur bouche un langage de convention, et de réserver le langage naturel, c'est-à-dire la prose, pour les situations ordinaires. Les conditions de la vérité dans l'art sont souvent des choses convenues et factices, car les arts ont beaucoup moins pour objet la reproduction de la réalité matérielle, qu'une expression idéale, bien que le drame puisse parfois opposer l'une à l'autre, ainsi que l'a tenté Shakespeare avec une grande hardiesse de génie. Qu'on examine maintenant nos opéras, et l'on se convaincra que l'usage alternatif du récitatif toujours non mesuré (1) et de la musique // 266 // mesurée, y correspond d'une certaine manière et selon les modifications qu'entraîne la différence des genres, à celui de la prose et des vers dans les drames de Shakespeare. Et cela s'est fait non par la volonté expresse des compositeurs, mais par le sentiment et le besoin de la vérité qui les ont dirigés à leur insu. On ne dira pas que le récitatif est, dans l'œuvre lyrique, un accessoire sans importance. Les récitatifs des beaux opéras de notre grande école, dans lesquels le génie des compositeurs ne brille pas moins que dans tout le reste, sont là pour démontrer le contraire.

Nous avons à examiner à présent l'élément de l'harmonie.

(1) Il serait puéril d'objecter que les compo- // 266 // -teurs [compositeurs] mesurent le récitatif. Oui, sans doute, sur le papier, pour faciliter l'exécution; mais dans l'esprit et la conception de l'œuvre, le récitatif est et doit être non mesuré.

Les sons harmoniques produits par un corps sonore mis en vibration ont donné l'idée de l'harmonie. Ainsi, le principe harmonique est en soi indépendant de toute tonalité. Ainsi, dans toute tonalité, harmonique ou mélodique, il y a des élémens communs à toutes les autres, puisque dans toutes, se retrouvent les sons harmoniques produits du phénomène simple et de la résonnance. Mais le système harmonique, dans toute tonalité qui le comporte, n'est que l'effort par lequel la musique tend à se développer dans sa propre essence, et à s'élever par l'énergie et la fécondité de ses élémens intimes, à sa plus haute puissance d'expression. On comprendra donc aisément que le système harmonique, pour chaque tonalité, ne peut être autre chose que le développement naturel des lois de la gamme, développement en extension de chaque élément considéré isolément ou selon son mode propre de mouvement. On comprendra non moins aisément, d'après ce qui a été dit plus haut sur les diverses attributions des intervalles dans l'une et l'autre tonalité, que l'harmonie, *consonnante* dans le système du plain-chant, doit être, dans la tonalité moderne, basée sur la *dissonnance* ou l'élément de *transition*. Consonnante dans le système du plain-chant, parce que chaque intervalle portant avec soi son sens complet et faisant naître l'idée de repos, ne peut être représenté que par une consonnance, c'est-à-dire par un *accord parfait* au-delà duquel l'oreille n'a rien à désirer; consonnante dans le plain-chant, puisque le mouvement des intervalles, loin d'y être déterminé par leurs relations et comme par leur attraction naturelle, n'a pour principe que le simple mouvement de l'âme. D'où il suit que l'idée de la succession se perd et s'absorbe à chaque degré dans l'idée de l'infini, puisque, à moins d'être emportée par un mouvement trop rapide, incompatible du reste avec le caractère de la musique sacrée, elle amène sur chaque accord le sentiment de la plénitude, de la durée et de l'unité abstraite.

Mais, dans la tonalité moderne, plusieurs intervalles possédant une propension particulière à se résoudre sur d'autres pour former un sens, et tous d'ailleurs, instrumens de la modulation au service de la mélodie, étant doués de la faculté de s'attribuer les fonctions les uns des autres et de substituer à leurs propriétés particulières les propriétés des autres intervalles, l'harmonie doit être, disons-nous, basée sur la dissonnance et sur l'élément de la transition. Au reste, il fallait bien que des accords simples ou parfaits, produit immédiat de la résonnance, on en vînt tôt ou tard aux accords *composés*, produits de la tonalité; car, dans ce système, le mouvement des intervalles n'a pas pour seul principe le libre mouvement de l'âme; il dépend encore forcément de la nature de ces mêmes intervalles, des substitutions qui s'opèrent sur chacun, et des transformations qu'ils subissent transitionnellement. D'où la nécessité, pour chaque élément mélodique marquant un degré quelconque de passage, ou manifestant une attraction et une affinité appellatives d'un autre élément, de déterminer, dans l'accord qui lui correspond, une propension analogue. Ainsi, dans ce système, le sens musical parcourt une certaine période successive pour se développer et se compléter, et il reste suspendu jusqu'à ce que la *préparation* ou *l'acte de cadence* se fasse sentir pour amener la résolution sur un point de repos ou tonique, à moins que, par un artifice ingénieux, l'idée prenant tout à coup une nouvelle extension, // 367 // cette résolution prévue d'avance, ne fuie encore au

moment où l'oreille croyait la saisir, par une transformation subite de la tonique en un intervalle de transition, et que l'incertitude de l'auditeur ne se prolonge à travers une série de modulations inattendues, jusqu'au moment enfin où la terminaison arrive, et d'autant plus agréable qu'elle s'est fait désirer plus vivement. Mais remarquons bien que l'idée de succession domine dans ce système de musique, et que le sentiment de repos, loin d'absorber en lui le sentiment de succession, n'est relatif seulement qu'à la durée de la période qui vient de finir, et qu'une fois satisfait, il fait place, à l'instant même, au désir instinctif de nouveaux développemens. Et cela est si vrai que dans tout morceau de longue haleine, la péroraison a besoin de s'appuyer long-temps sur la répétition fréquente de l'accord final. Or, il est de toute évidence que, dans ce système, ces mêmes lois d'affinité et d'attraction qui déterminent le mode de succession des élémens mélodiques, doivent présider à la contexture et aux combinaisons de l'harmonie.

De cela cette conséquence que, dans le système ecclésiastique, comme dans le système de la tonalité moderne, l'élément harmonique étant contraint de s'assimiler la nature et la propriété de l'élément mélodique qui déterminent le mode de succession de celui-ci, c'est la mélodie qui est la véritable puissance, le principe vital de musique. Dans chaque élément mélodique réside en effet la raison de l'accord qui lui correspond, de même que la raison du mot réside dans l'étymologie, de même que la raison de l'écriture réside dans l'orthographe. La mélodie est donc la raison de l'harmonie: isolée, elle a une signification, un sens; isolée, l'harmonie n'exprime rien que des rapports d'intervalles qui se résolvent dans une proportion numérique de sons. Retranchez, s'il se peut, d'un tout musical, la partie mélodique. Cette harmonie ne réveillera aucune idée dans votre esprit, ou si, par intervalles, il vous apparaît quelque lueur ou quelque ombre d'une idée, ce sera alors que le mode de succession de la mélodie aura jeté sur le mode de succession de l'harmonie comme un reflet fugitif de la pensée (1). L'harmonie cependant n'est pas dépourvue d'un certain mouvement ainsi que le son considéré en lui-même; mais c'est un mouvement matériel, borné, stérile, impuissant à rien féconder. La mélodie seule possède un mouvement intelligent, fécond et créateur, parce qu'elle produit le sens musical. Que fait donc l'harmonie si nécessaire pourtant à la mélodie? Elle l'*accompagne*, fait ressortir, met en relief, rehausse le sens musical, mais ne le détermine pas. Lorsque dans un morceau de musique vous voyez la basse, ou bien une ou plusieurs parties intermédiaires suivre un dessin fortement accusé, de telle façon que le

(1) Cette observation n'a pas échappé à Chabaroni: «Une expérience simple peut mettre tout le monde à portée d'apprécier les effets de la mélodie et ceux de l'harmonie, et peut faire juger entre elles de la prééminence.

«Qu'on exécute la basse d'un air et tous ses accords, sans indiquer quel en est le chant; ensuite que l'on chante l'air en le dépouillant de toutes ses parties harmoniques, des deux parts on verra le nu; et comparant l'un à l'autre, on sentira que les accords dénués de chant sont bien peu pour l'oreille, et que le chant, même sans accord, peut encore la satisfaire. Le chant est proprement toute l'essence de l'art; l'harmonie n'en est que le complément.» (*La Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, p. 30.)

sens semble résulter de ce dessin même, ce n'est pas l'harmonie qui produit le sens musical, c'est la mélodie qui se disperse, s'échelonne, s'épanouit et s'irradie dans les diverses parties du tout. Mais comme cette basse et ces parties intermédiaires sont plus particulièrement les organes de l'harmonie, de là vient que parmi les musiciens on distingue, dans certains cas, l'harmonie mélodique de ce que dans certains autres cas l'on appelle la mélodie harmonique. Le sens musical jaillit directement de la mélodie pour illuminer l'harmonie. Celle-ci, à son tour, s'identifie avec la mélodie et lui donne un corps. Ainsi, dans le langage, le sens intellectuel d'une phrase poétique est indépendant du cortège de tropes, de figures et d'images qui ennoblissent l'idée en la rendant plus saisissante et plus vive. Mais cette idée, en s'incarnant dans ces figures et ces images, les pénètre de ses clartés et se revêt en retour de leur // 268 // éclat. Il faut aller ici au-devant d'une objection. Il arrive très souvent que telle incise, tel hémistiche appartenant à une phrase mélodique, peut comporter, au choix du compositeur, plusieurs harmonies absolument diverses, et que l'expression et les sens changent de nature par suite de cette transformation. Cela est très vrai; mais au lieu d'en conclure que l'harmonie seule détermine l'expression et le sens musical, on doit au contraire admirer cette fécondité de la mélodie, dont les compositeurs savent tirer de grandes richesses, fécondité telle que la mélodie, pour ainsi parler, contient en puissance tout ce que les combinaisons harmoniques lui font produire en acte. Que s'opère-t-il, en effet, dans ces transformations? Rien autre chose si ce n'est que, dans chaque version, les intervalles de la mélodie, qui reste toujours littéralement la même, révèlent, les uns à l'égard des autres, des propensions et des attributions différentes de celles qu'ils affectent dans les autres versions, et, conséquemment, déterminent différentes séries d'accords, lesquels revêtent les fonctions particulières que les intervalles de la mélodie exercent tour à tour. Prenons encore pour analogue une phrase poétique. L'idée de cette phrase peut admettre, sans rien perdre du sens intellectuel qu'elle exprime, l'emploi de plusieurs figures très diverses; elle peut même se prêter à un certain nombre de comparaisons puisées dans le monde naturel, et qui toutes tendent à la présenter sous un jour nouveau. Est-ce à dire que ces images et ces comparaisons donnent à la pensée un sens qu'elle n'avait pas par elle-même? Evidemment non. Ces figures concourent seulement à la manifestation de ces sens, et cela prouve la fécondité de cette idée par l'étendue et la variété de ses applications.

Ces considérations sur la mélodie et l'harmonie nous conduisent naturellement à dire un mot des aptitudes musicales propres aux peuples du Nord et aux peuples du Midi. Il n'est personne qui n'ait remarqué la prééminence des Italiens, sinon dans la mélodie proprement dite, du moins dans la musique vocale, et la prééminence des Allemands, sinon dans l'harmonie proprement dite, du moins dans la musique instrumentale. Cette observation est inséparable de cette autre observation touchant l'euphonie, la limpidité, la transparence de la langue italienne, et l'austérité et l'âpreté caractéristique de la langue germanique. Bien peu de gens pourtant se sont rendu compte de la corrélation de ces deux faits. Mais à quoi tiennent ces diversités de caractères dans les langues comme dans la musique, si ce n'est aux influences prépondérantes des localités

qui modifient l'organisation humaine de manière à déterminer dans les diverses sociétés autochtones, ici, la prédominance de l'élément vocal, de la voyelle, de l'euphonie mélodique, là, la prédominance de la consonne, de l'articulation, qui est comme le corps et la partie instrumentale des idiomes?

Une réflexion en amène une autre. Les trilles, les roulades, les fioritures, tous ces ornemens prodigués avec un ridicule excès dans la musique italienne, tiennent, il ne faut pas s'y tromper, non moins radicalement au caractère vif, expansif, passionné des peuples du Midi, ainsi qu'aux élémens de leur langue. Que sont en eux-mêmes ces ornemens, si ce n'est autant de composés de petits intervalles, de petites intonations en rapport avec cette multitude d'accens, d'inflexions à l'aide desquels les méridionaux nuancent leur parole? Les Italiens nous ont donné le *port de voix* (portamento), dans lequel la voix coule, pour ainsi dire, d'une intonation à une autre, et glisse également sur les divisions les plus imperceptibles des sons compris entre ces deux notes. Le violon, l'instrument le plus propre à l'expression des passions, nous dirons ailleurs pourquoi, rend parfaitement ces *ports de voix*, ainsi que ces espèces de tremblemens au moyen desquels l'intonation semble rester quelque temps suspendue, hésitant entre une foule de petits intervalles qui semblent vouloir le disputer au son réelle attendu par l'oreille. On sait à quel point l'inimitable violoniste que l'Europe vient de perdre, excellait dans tous ces artifices. Il est de fait qu'aux époques où les Européens se sont trouvés en rapport avec les Orientaux, ceux-ci dont l'échelle, ainsi qu'on s'en souvient, est divisée par petits intervalles, ont introduit dans notre musique ces sortes de *fredons*, // 269 // dont nous avons fait de simples ornemens, mais qui n'en sont pas moins, dans leur principe, des élémens d'accentuation inhérens à la langue de ces peuples et à leur système de tonalité, fondé sur l'alliance de la parole et de la musique. Par une raison semblable les vocalises, les roulades, les points d'orgue sont aussi naturels aux Italiens, que l'accent concentré, la rêverie et les harmonies colorées et sauvages le sont aux Allemands. *Affectatur præcipuè asperitas soni*, dit Tacite en parlant des chants guerriers des anciens Germains. Toutes ces choses ont leur excès. D'un côté, l'on tombe dans l'afféterie, la manière, le faux brillant qui n'est autre chose que le faux, et, ce qui est pire que le faux, le mépris du vrai; de l'autre, on tombe dans une expression triste et malade, dans une recherche du vrai exagérée et minutieuse. Mais ces choses ont aussi leur beauté qui s'harmonise avec le naturel des peuples et les conditions du climat. En Italie, c'est beauté du dehors, vive, sémillante, rayonnant de tous les feux du jour, c'est la grâce insouciant et sensuelle. Dans le Nord, c'est la beauté du dedans, la rêverie sombre et la mélancolie exaltée et profonde.

Après avoir analysé, suivant l'ordre de leur génération et leur production, les divers élémens propres à la musique, examinons de quelle façon ces élémens concourent à la formation de cette langue appelée la langue des sons. Laissons ici l'exposition des principes, pour en faire, s'il se peut, une application vivante. Transportons-nous donc à une séance du Conservatoire, à l'audition du premier morceau d'une symphonie.

Un sujet, un motif, une idée s'établit avec sa tonalité, son mouvement fondamental, son rythme, sa mesure, ou bien sort peu à peu d'une espèce de prélude, d'un préliminaire appelé introduction, se dessine, se met en relief et s'installe définitivement dans l'oreille. Ce sujet se scinde, se divise ou se développe, puis donne naissance à une ou plusieurs phrases incidentes, lesquelles se rattachent toujours par quelque côté au sujet principal. L'on arrive ainsi à une conclusion qui termine ce que l'on nomme la première reprise. Cette conclusion, liée d'ordinaire au motif principal, sert à recommencer le morceau, ou met sur la voie des développemens qui vont suivre. C'est ici la belle partie du morceau de musique, celle où le sujet principal, qui domine toujours avec tous ses accidens, est traité conjointement avec tous les sujets secondaires; celle où il s'établit un conflit de tous ces motifs, où toutes ces idées présentées sous un nouveau jour, sous des faces diverses, s'enlacent et s'enroulent dans une savante intrigue, pleine d'intérêt; celle où une lutte, d'abord partielle, puis générale, s'engage entre chaque phrase, chaque fragment de phrase et le sujet principal, puis entre tous les motifs à la fois, pour arriver, à travers mille contrastes, mille jeux de rythme et d'effet, mille épisodes inattendus, au sujet principal, qui jaillit victorieux de la mêlée, étale de nouveau ses richesses, et les rassemble enfin dans une péroraison triomphante.

Or, n'est-il pas vrai que chacune de ces phrases, de ces périodes, vous donne, ainsi que le motif principal, le sentiment irrésistible d'un commencement, d'un milieu et d'une fin? Quelquefois néanmoins le sens est suspendu comme par une interjection, comme par un point d'interrogation; le trait reste inachevé, l'accent est entrecoupé, et l'oreille complète ce que la musique sous-entend. N'est-il pas vrai aussi que ce morceau de musique, ainsi conçu dans son ensemble et ses détails, vous donne le sentiment non moins irrésistible de l'unité, d'un plan parfaitement coordonné, de telle sorte que si, dans le courant du morceau, il apparaît pendant quelque instans une phrase, un motif, quelque remarquable qu'il soit en lui-même, mais qui ne se lie pas par quelque point au motif principal, on se sent tout-à-coup comme dépaysé, et que l'on se perd dans ce qu'on appelle des divagations et des obscurités? N'est-il pas vrai enfin que les grandes divisions de ce morceau de musique, l'exorde, l'exposition, la partie des développemens et la péroraison pourraient se rapporter aux divisions du discours oratoire, si les circonstances dans lesquelles l'orateur se trouve placé, ainsi que les conditions de l'improvisation, n'exigeaient souvent // 270 // l'omission ou la transposition de certaines de ces parties? Le sens musical, d'une tout autre nature que le sens de la parole, impose au compositeur l'obligation de ne pas s'écarter d'un certain ordre que le sens précis et logique de la parole permet à l'orateur et à l'écrivain d'intervertir, et d'enfreindre même. Ce n'est guère que dans la musique dramatique, où le sens musical est subordonné au sens intellectuel du langage, que la loi du développement musical cède devant les exigences de la scène.

Nous sentons combien l'on est exposé à s'écarter de la vérité lorsqu'on s'aventure un peu trop sur le terrain glissant des rapprochemens. Ne perdons pas de vue que si l'on juge d'une œuvre

oratoire est littéraire par les idées générales et au moyen de l'instrument commun du langage, on ne juge guère des beautés de l'art musical que d'après des sensations et des impressions individuelles. Cependant nous ne pouvons nous empêcher d'observer que les lois de la sensation sont les lois mêmes de l'organisation humaine; conséquemment qu'elles ont un certain caractère de généralité, et que si cette classe d'hommes du monde qui composent en France le public possédait l'instrument musical au même degré qu'il possède l'instrument du langage, nous ne verrions pas cette étonnante diversité d'opinions et de jugemens relativement aux productions de la musique.

Cela posé, ne craignons pas de pénétrer encore plus profondément dans le génie de l'art. Prenant maintenant une simple phrase isolée, ne pourrions-nous pas décomposer ce que nous appellerons ses formes grammaticales, de manière à trouver dans l'accord de la tonique, dans le repos de la période, dans l'acte de cadence et la résolution, les parties essentielles qui président à sa construction? Rappelant ce qui a été dit plus haut sur l'analogie qui existe entre la prose et la musique plane, entre la versification et la musique mesurée, ne pourrions-nous pas scander cette phrase musicale comme on scande un vers, et montrer l'élément correspondant à la césure dans le repos de chaque période, l'élément correspondant à la rime dans l'identité des désinences, et l'élément correspondant à la rime masculine ou féminine, suivant que la terminaison a lieu sur le temps fort ou se prolonge sur le temps faible? Et soit qu'un rythme ternaire se joue dans une mesure binaire, et réciproquement, soit que la phrase fléchisse sous le mouvement d'un rythme saccadé, soit que le rythme s'assouplisse au gré de la mesure, ne pourrions-nous pas trouver dans ces combinaisons une sorte d'enjambement, les strophes boiteuses et les strophes tombant uniformément l'une après l'autre dans leur carrure pleine et cadencée? La musique enfin n'a-t-elle pas aussi sa ponctuation dans les divisions de la mesure qui partagent la phrase en fragmens, ou qui marquent sa conclusion? Nous adressons ces questions aux compositeurs, aux artistes, à tous ceux qui savent entendre. Encore une fois, il ne faut pas pousser trop loin ces rapprochemens, de peur de détruire par l'exagération ce qu'un principe renferme de vrai. Ce qui précède suffit pour démontrer, ce nous semble, que les lois de la syntaxe musicale ne sont pas moins évidentes que les lois du langage: les unes et les autres sont identiques.

Mais tout cela, phrase, idée musicale, ou discours musical, *ne prouve rien*. Sans doute, nous l'avons déjà dit, tout cela ne prouve rien au point de vue de l'idée pure; car le langage musical se composant uniquement de l'élément vocal et excluant l'élément de la consonne, ne saurait se prêter à la manifestation d'un sens déterminé. Mais cela prouve apparemment quelque chose, puisque cette phrase et sa construction, et ses formes grammaticales, ce morceau de musique, avec son plan, son unité, ses diverses parties, s'enchaînant les unes aux autres, tout cela existe, non par la volonté des musiciens, qui, loin d'avoir songé à l'inventeur, n'y ont pas même réfléchi, mais par les lois impérieuses de la logique universelle; tout cela subsiste comme les lois du langage, comme les lois de la syntaxe subsistent indépendamment de toute convention, les plus grands écrivains

étant forcés de les subir et ne pouvant en aucune façon ni les changer ni s'y soustraire. Et cela prouve beaucoup; cela prouve que la musique a un sens, un sens réel, qui ne saurait // 271 // être traduit, il est vrai, par des mots pris dans le dictionnaire, mais un sens que l'homme entend, car l'homme chante naturellement, comme il parle naturellement (1).

Disons-le donc en nous résumant: la musique est une seconde parole, une transformation et un auxiliaire de la parole; elle est un auxiliaire de la parole et elle n'a pas d'auxiliaires. Le premier chant de l'homme fut une parole, et sa première parole fut un chant. Aujourd'hui même que la musique s'est développée dans sa force interne et dans son individualité propre, après avoir brisé l'alliance qui la liait étroitement à la parole; aujourd'hui même on ne saurait méconnaître les signes visibles de cette identité d'origine. Il y a toujours de la musique dans la parole, de même que celle-ci semble prêter à la musique quelques rayons de sa lumière. Non, la musique n'exprime pas l'idée pure. Elle l'exprimait autrefois, alors que, lien de toutes les connaissances divines et humaines, elle n'était que la parole portée à sa plus haute puissance. Mais si la musique n'exprime plus l'idée pure, souvent elle la réveille indirectement par une certaine analogie, par une certaine correspondance entre le sentiment et l'impression qu'elle fait naître et cette même idée.

La musique n'exprime pas l'idée pure, parce que c'est là la fonction spéciale du langage, et la fonction essentielle de chaque chose est inaliénable. Le langage est l'instrument universel; il exprime tout l'homme. Mais, remarquons-le, il est des choses qu'il n'exprime que par l'accent, par l'inflexion de la voix, par le cri, et alors il n'emploie que l'élément vocal, principe de la musique. Les angoisses d'une mère, les douleurs d'un époux, ces sentimens sous le poids desquels la nature succombe, la langue les explique, les analyse laborieusement, les décrit

(1) Les écrivains ecclésiastiques se servent d'expressions très remarquables pour faire sentir à quel point la musique est naturelle à l'homme. Nous avons déjà vu dans notre précédente leçon, p. 100, un texte de saint Augustin à ce sujet. «Nostræ autem naturæ, dit saint Chrysostome, usque adeò delectatur canticis et carminibus, et *tantum cum eis habet necessitudinem*, etc., etc.» Le cardinal Bona: «Quoniam ergo hoc genus delectationis est animæ nostræ *valdè cognatum et familiare*.» — Le même écrivain ajoute que l'empire que la musique exerce sur nous est une véritable tyrannie: *dulci tyrannide*. Philon appelle la musique *le lait de l'âme, lac animæ*; et c'est parce que la musique est une des puissances les plus intimes de l'homme, qu'un autre auteur affirme que l'office divin ne saurait s'en passer: «Tam nobilis est, tamque utilis rectè canendi disciplina, ut qui eâ caruerit ecclesiasticum officium congruè implere non possit.» Raban, de inst. cleric., lib. III, C. XXIV. Voir de Divinà psalmodià, de Cant. ecclesiast., du cardinal Bona.

Aristote [Aristoteles] avait très bien saisi ces affinités du son avec les énergies de l'âme humaine, lorsqu'il a dit: «An quod numeri musici et moduli moribus continentur quo modo etiam actiones?» *Probl.*, XIX, quest. 29. Et dans un autre endroit: «Sunt autem rhythmici et melodiis similitudines maximæ penès veras naturas iræ et mansuetudinis, ac fortitudinis et temperantiæ, et contrariorum his, et aliorum omnium quæ ad mores pertinent. Patet id ex effectu: Mutamus enim animum talia audientes.» *Polit.*, lib. VIII, cap. V.

plutôt qu'il ne les peint, à moins d'avoir recours aux inflexions spontanées, à certaines répétitions de mots, à ces accens indéfinissables par lesquels se révèle spontanément la nature intime de l'homme, cette nature souffrante et passionnée, et qui sont, par cela même, constitutifs de l'expression. Mais alors le langage n'a pas besoin d'être correct, suivi et châtié pour avoir toute son efficace. C'est là ce qui fait que la passion est aussi éloquente dans la bouche d'un homme du peuple que dans celle d'un roi: c'est que le langage rentre dans la musique, en quelque sorte. Plus aussi l'expression du langage est exacte, plus elle est fugitive; elle se borne à quelques mots pour un sentiment incommensurable. C'est dans cet ordre que se déploie la puissance illimitée de la musique; illimitée, parce que son langage n'est pas fini et borné par la configuration de l'articulation; illimitée, parce qu'elle exhale indéfiniment ses accens, sans être obligée de substituer l'idée au sentiment, la description à l'idée. Elle pénètre dans les replis les plus cachés de l'âme, la remue dans ses fibres les plus secrètes, et y fait résonner mille échos mystérieux. Tout ce qu'il y a dans l'homme de vague, de flottant, d'indécis, d'indélibéré, d'irrationnel, d'instinctif: joie, tristesse, passion, exaltation, extase, éprouvé dans une mesure telle que leur expre- // 272 // -ssion [expression] ne saurait qu'être affaiblie et limitée par le sens précis, fixe et circonscrit de la parole; tout ce que l'homme sent et ce qu'il confesse être impuissant à rendre par des mots; ce sentiment de l'infini qui dilate et opprime l'âme tour à tour, et la refoule par son intensité dans l'idée du néant; ce perpétuel état d'oscillation inquiète d'un cœur *qui ne sait où se poser*, comme parle saint Augustin, ballotté qu'il est entre deux existences, entre deux régions extrêmes qu'il désire alternativement et sans cesse, et qu'il ne peut atteindre; ces douloureuses voluptés que réveille comme un souvenir lointain d'un monde de pures essences qu'on croit avoir habité autrefois, avant de passer dans le monde des réalités sensibles; tout cela, cette seconde moitié de l'homme, cette seconde moitié de la vie, la musique, cette seconde parole, l'exprime et l'exprime seule (1). A la parole, la vie de la réalité, la vie de la veille; à la musique, la vie du sommeil et du rêve.

(1) Ceci, ce n'est pas nous qui le disons, c'est Rousseau: «La mélodie imite les accens des langues et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'âme: elle n'imite pas seulement, elle parle; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même.»

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: OCTOBRE 1841

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 12

Year:

Pagination: 263 à 272

Issue: 70

Title of Article: LETTRES ET ARTS.

Subtitle of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE. DOUZIÈME 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; 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; novembre 1841, pp. 340–348; janvier 1842, pp. 17–26.

(1) Voir la XI^e leçon au n° 68 ci-dessus, p. 95.