

## LE PLAIN-CHANT ET LA MUSIQUE MODERNE

(Suite et fin.)

L'oreille finit par s'habituer à ces contrastes et à les aimer. Toutefois ces dissonances momentanées ne peuvent être goûtables, qu'autant qu'elles ramènent aux consonances naturelles, et l'oreille ne consent à être déchirée un instant par une dissonance qu'à la condition de se reposer enfin sur un accord parfait.

D'où il suit que l'élément nouveau qui s'était introduit dans la musique, était l'*expression de l'état d'agitation et d'inquiétude de l'âme qui cherche le repos*. Cette forme nouvelle de la musique convenait donc parfaitement à l'*expression des passions humaines*. Aussi elle apparut en même temps que l'opéra, et le théâtre en fut le premier témoin. Ainsi une modification minime en apparence fit toute une révolution qui eut sur les mœurs la plus grande influence ; tant est mystérieuse la nature de la musique. Le plain-chant, déjà altéré par les exigences du contre-point, par les altérations des livres de chœur, et par beaucoup d'autres causes, dégénérait de plus en plus sous l'influence de la tonalité nouvelle, sans qu'on se fut aperçu que la tonalité grégorienne avait été complètement anéantie dans la musique moderne.

Un musicien philosophe, M. Fétis, a remarqué que la tonalité du plain-chant était éminemment propre à exprimer les rapports de l'homme avec Dieu, tandis que celle de la musique convenait aux rapports de l'homme à l'homme. Car le plain-chant, n'admettant ni modulation, ni transition ni dissonance, chaque note fait naître le sentiment du repos et devient l'*expression calme de la prière*. Son rythme quoique varié n'étant point soumis aux retours réguliers et exacts que la musique impose à la musique, à la loi du temps et de la durée, réveille l'idée de l'infini et de l'immuable auquel il s'adresse. La musique moderne, au contraire, fondée sur la note sensible, le triton et les dissonances naturelles, est propre à exprimer les passions humaines, à peindre l'agitation, le trouble de l'âme. La mesure avec ses subdivisions et ses modifications de lenteur et de vitesse donne l'idée du temps, du changement, de la variété.

La musique moderne a fait au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle un divorce complet avec la musique ancienne. Ce serait donc une erreur d'envisager le plain-chant comme un art, informe qui n'a pas dépassé les limites de son enfance et qui s'est conservé dans cet état d'imperfection, tandis que la musique serait le développement de la musique ancienne.

S'il en était ainsi, nul doute qu'il ne fallût accepter les puissantes ressources qu'offre la musique moderne. Il y aurait folie à repousser les progrès de l'art pour conserver un système suranné et devenu impossible.

Entre ces deux formes de l'art musical, toute comparaison est impossible. Chacune a ses beautés propres et peut dans telle circonstance être préférée à l'autre.

Il est incontestable que la musique a des effets que le plain-chant ne peut pas lui disputer. Elle a porté à son apogée l'art d'émuvoir les sens. Elle excellera toujours pour procurer de vives émotions.

Est-ce à dire qu'elle doive être toujours et partout préférée ? N'y a-t-il pas des circonstances où elle peut être avantageusement remplacée ? Sans aucun doute, car, quelque belle que soit une chose, si elle n'est pas à sa place, si elle ne répond pas au but qu'on se propose, elle manque à une des premières règles du beau, la convenance. *Caput artis decere*, a dit Cicéron.

DE L'ORIGINE ET DES  
MAITRES DE LA SYMPHONIE

LULLI — SCARLATTI — BACH — HAYDN — MOZART — BEETHOVEN

(Suite)

L'orchestre lui-même d'ailleurs, bien que dans le *Concerto* il s'appliquât surtout à faire briller le soliste, ne se bornait pas toujours à le soutenir par ses accompagnements discrets et à préparer ses rentrées. En lui donnant la réponse, en entamant avec lui un dialogue, en le suppléant même dans les courts instants de répit qu'il est nécessaire de lui ménager, cet orchestre s'acheminait peu à peu vers le rôle plus important qui lui était réservé.

On le voit, ainsi qu'il arrive souvent dans l'histoire de l'art, le moment était venu où le génie d'un homme pourrait tirer parti de tant de progrès réalisés et donner à tous ces éléments épars la cohésion nécessaire. C'est à Joseph Haydn que cette gloire était réservée. Les circonstances de sa vie semblent d'ailleurs l'avoir admirablement préparé à la mission qu'il devait remplir. Sa naissance, il est vrai, était des plus humbles ; mais le fils du pauvre charron de Rohrau trouvait autour de lui le goût de la musique répandu parmi les siens. Les jours de fête, ou chaque soir après le travail de la journée, c'était la récréation de la famille de chanter ou de jouer en parties des airs populaires. Aussi la vocation de l'enfant s'était manifestée de bonne heure, et, quand il fut temps pour lui de prendre un métier, il voulut être musicien. Comme chanteur de maîtrise, il avait pu se familiariser avec des productions de l'ordre le plus austère, et la précocité de son talent lui avait conquis l'affection de ses professeurs ; mais, au moment de la mue, forcé de renoncer à cette existence régulière, il avait dû, pour satisfaire ses inclinations, courir les rues de Vienne, enrôlé tour à tour parmi les bandes d'exécutants qui battaient le pavé de cette capitale. Dans cette situation infime, il avait pu cependant apprendre à jouer de divers instruments et, par conséquent, se rendre compte du rôle que chacun d'eux doit tenir dans l'orchestre. Désireux avant tout de s'instruire, il prélevait sur ses modestes gains de quoi se procurer les livres qu'il jugeait indispensables à son avancement, et un jour que son père lui avait envoyé une somme de six florins pour remettre un peu en état sa garde-robe, il l'avait consacrée à l'achat des traités d'harmonie de Fux et de Matthesson.

Ses études solitaires occupaient tous ses loisirs, et il demeura toute sa vie tellement passionné pour le contre-point, que plus tard le seul ornement dont fut parée sa chambre à coucher était une suite de quarante-six canons trouvés par lui et qu'il avait fait encadrer pour en tapisser les parois. Mais il n'avait pas, à ce moment, beaucoup de temps à employer à ces exercices. Quel profit, du reste, aurait-il pu tirer de cette vaine scolastique à laquelle se consumaient des théoriciens tels que Marpurg et Kinberger qui, négligeant les enseignements de Bach, traitaient la fugue en véritables manœuvres, décomposant chaque thème avant de s'en servir, afin de voir si, dans cette désarticulation, ses divers éléments se prêtaient bien à la strette, au renversement, à toutes les combinaisons harmoniques en vogue à cette époque. Haydn ne se laissa pas absorber comme eux par cette gymnastique stérile. Il avait quelque chose à dire, et ces formes auxquelles ils s'étaient bornés, qu'il avait étudiées et pratiquées pour elles-mêmes, il les fit servir à l'expression de sa pensée.

(A suivre.)