

Zeitschrift: Gazette musicale de la Suisse romande
Herausgeber: Adolphe Henn
Band: 3 (1896)
Heft: 7

Artikel: Chabanon : précurseur de : Hanslick
Autor: Lussy, Mathis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1068450>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GAZETTE MUSICALE

DE LA SUISSE ROMANDE

III^e ANNÉE

7 mai 1896.



CHABANON

précurseur de

HANSLICK ¹

—

AUCUN ouvrage d'esthétique musicale de notre époque n'a produit, dans toute l'Europe, une sensation aussi générale que le « Beau musical » de Hanslick ². Du coup, Hanslick est devenu l'arbitre, le pontif de la critique musicale, non seulement à Vienne, mais dans toute l'Allemagne.

Son livre nous est tombé entre les mains vers 1866. Quel enthousiasme il a excité en nous ! C'est que jeune, rempli d'illusion, d'espérance et d'ignorance, nous ne le lisions pas : nous le dévorions. Avec l'ardeur d'un néophyte, nous le donnions à MM. Gevaert, aux si regrettés Bovy-Lysberg, V. Wilder, etc.

Quelques années après, voyant la critique acerbe que Hanslick dirigeait contre les œuvres de Wagner, nous nous demandions comment il se pouvait que lui, l'auteur du « Beau musical », dans lequel il accorde à l'essence spécifique de la musique un rôle si important, si suggestif, ne fût pas pris, subjugué, comme nous, par les beautés purement musicales dont *Tannhäuser* et *Lohengrin* sont remplis ?

Ce qui nous était arrivé, il avait dû l'éprouver cent fois. Un dimanche, nous

étions avec un ami au concert de Padeloup ; on donnait des fragments de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*. La foule sifflait, hurlait, vociférait. Si Wagner avait été présent, il aurait passé un mauvais quart d'heure. Après l'audition, nous nous regardions, l'ami et moi ; de grosses larmes coulaient de nos yeux ; nos poitrines étaient gonflées d'émotion, de bonheur. Le « beau » musical, sous une nouvelle forme, nous était apparu, nous avait terrassés ! Nos larmes, certes, valaient et contre-balançaient les vociférations de la foule, de ces moutons de Panurge.

Une pensée de Pascal, concernant la connaissance de Dieu, nous vint à l'esprit : « Le Beau n'est pas saisi par la raison, il est saisi par le sentiment ! »

Adieu théorie, adieu esthétique musicale ! Nous nous livrions avec passion à l'étude de Wagner, aux charmes de sa musique.

Telle était notre disposition d'âme et d'esprit quand, quelques années plus tard, en bouquinant sur le quai, nos regards se sont portés sur un volume ayant pour titre : « De » la Musique considérée en elle-même, et » dans ses rapports avec les Langues, la Poésie et le Théâtre, par M. Chabanon. »

Chabanon ! Ce nom nous était inconnu ! En feuilletant son volume, nous fûmes frappés de l'identité des idées et des sujets traités dans les deux livres, celui de Hanslick et celui de Chabanon.

Rentré chez nous, nous sautons sur le dictionnaire Fétis. Voici ce que nous y trouvons sous la rubrique Chabanon : « *Traduit en allemand* et publié en 1787, à Leipzig, par » Hiller, sous le titre : « *Ueber die Musik und » deren Wirkungen* ». Dans son ouvrage, » plein de vague et de déclamation, Chabanon n'a rendu aucun service à l'art. Il était

¹ Reproduction et traduction interdites.

² Vom Musikalisch Schönen, 1854.

» fort peu versé dans la théorie et toutes ses
 » vues se sont tournées vers une espèce de
 » métaphysique obscure qui n'est d'aucune
 » utilité. »

Nous n'attachions aucune importance à cette appréciation. Nous savions, par expérience, ce que valait l'opinion de Fétis en matière d'esthétique. Certes, la reconnaissance, l'admiration que nous inspirent ses travaux historiques, biographiques, didactiques est grande; d'autant plus que nos jeunes musicographes cherchent à les dénigrer, à en rapetisser le mérite et la valeur. Grand Dieu, où en seraient les jeunes bêcheurs, les jeunes érudits, si Fétis ne leur avait déblayé le terrain, enlevé la poussière séculaire qui couvrait les parchemins et manuscrits sacrés, et garni les rayons des bibliothèques de ses nombreux ouvrages?

Non, Fétis ne nous en imposait pas. C'était en 1866 que nous lui avons soumis le manuscrit du *Traité de l'Expression musicale*. Il fallait voir avec quel commisération, avec quel air de pitié il nous l'a rendu, affirmant que c'était de la folie, une chimère que de vouloir réglementer le sentiment musical. Il fallait voir comme il nous a traité, pour avoir osé critiquer la fin de l'air : *Fille des Rois* dans l'*Africaine*. Oser toucher à Meyerbeer, son idole, son dieu !

Heureusement pour nous, Gevaert, le savant successeur de Fétis à la direction du Conservatoire de Bruxelles, ne partageait pas le scepticisme de son prédécesseur. Gevaert nous a encouragé, aidé. Aussi, le *Traité* existe, malgré la prophétie Fétis. Probablement il existera longtemps encore; car les traductions qui en ont été faites dans presque toutes les langues de l'Europe, les livres et les travaux qu'il a provoqués en Allemagne, en Angleterre, en Amérique, lui assurent une longévité aussi durable que son enfantement a été pénible et dur.

Dès aujourd'hui le terme de : *Accent rythmique*, accent de la ponctuation musicale, dont le *Traité* se servait le premier, est entré dans le vocabulaire musical; il y règne sans conteste. Cependant, nous nous souve-

nons de l'étonnement que produisait sur Gevaert le titre : « Chapitre de l'accentuation rythmique », quand nous lui avons donné à corriger le *Traité de l'expression*, en 1864 ! Même dans cet esprit, le plus lucide, le mieux garni des musiciens que nous connaissions, mesure et rythme y étaient confondus et y vivaient dans une promiscuité inconsciente.

Aujourd'hui, c'est le règne de l'*accent pathétique* qui commence. Avant dix ans, ce terme sera aussi généralisé que ceux de : *accent métrique et rythmique*. C'est que l'*accent pathétique*, possédant le privilège particulier de nous *charmer* tout en nous *blesant*, a envahi, en dominateur, le domaine de la musique moderne.

En effet, ce qui heurte et blesse le plus notre sentiment c'est le faux, l'imprévu, comme dit Gevaert, les modulations éloignées, les transitions brusques, les accords dissonants, chromatiques et enharmoniques. Or, les compositeurs modernes font un usage excessif de tous ces éléments. Dans la musique classique les accords chromatiques n'étaient employés, et aussitôt résolus, qu'à la fin des rythmes, périodes ou strophes. Dans la musique moderne on s'en sert comme matière courante, principale. Des périodes, des strophes entières en sont pétries du commencement à la fin, même dans des œuvres de moindre importance. L'enharmonie, surtout dans les œuvres vocales, était rare et plutôt *latente* que réelle. Par exemple dans l'air de « Casta Diva » de la *Norma*, dans « Sombre forêt » de *Guillaume Tell*, il n'y avait que les artistes d'élite, au sentiment musical exquis, ceux qui n'avaient pas appris le solfège sur un clavier, ce corrupteur de l'oreille, qui parvenaient à nous en faire sentir et percevoir l'enharmonie, si chère aux Grecs.

Revenons à Chabanon.

Après une lecture comparative de son livre et de celui de Hanslick, nous avons acquis la conviction, la certitude qu'il n'y avait pas dans le livre de Hanslick une proposition, une idée qui ne soit en germe, et souvent exprimée dans les mêmes termes, dans le li-

vre de Chabanon. Hanslick soutient les deux thèses suivantes :

1^o Les sentiments, ou l'expression des sentiments, ne sont ni le but, ni le contenu de la musique. Cet élément *négalif* prédomine dans tout son livre.

2^o Le Beau en musique est *spécial, sui generis* : c'est la musique elle-même, dans la plénitude de son indépendance. C'est l'élément positif de son livre.

Mais, comme les sentiments jouent un rôle important, Hanslick examine la musique dans ses *rappports* avec la nature, et termine, en complétant le chapitre III, par la thèse que : la musique a bien un *contenu*, mais de nature purement musicale.

Toutes ces idées sont énoncées, plus ou moins clairement, nous le répétons, souvent dans des textes d'une identité étonnante dans le livre de Chabanon. Pour en convaincre nos lecteurs nous allons former deux colonnes de *citations* extraites des deux livres ; Nous espérons qu'elles porteront la conviction dans leur esprit et les engageront à lire comparativement les deux ouvrages parus à un siècle de distance à peu près.

Première thèse.

HANSLICK

Non seulement le sentiment n'est pas une base pour les lois esthétiques, mais encore il y aurait beaucoup à dire sur le peu de sûreté de la manière de sentir la musique.

Les idées d'amour, de vertu, etc., ne peuvent devenir phénomènes artistiques dans une œuvre instrumentale, parce qu'il n'y a aucune connexion nécessaire entre elle et de belles choses.

Qu'on joue un morceau quelconque et qu'on dise quel sentiment peut y être renfermé. L'un dira l'amour, l'autre le désir et un troisième un sentiment religieux.

Quelle partie des sentiments la musique peut-elle donc exprimer, puisque ce

CHABANON

Si je vous demande quel sentiment éveille en vous un air sans paroles, vous ne sauriez me le dire. Les sons ne désignent jamais précisément un objet.

Pour que le chant exprime et transmette des idées, il faudrait que la convention les y attache.

La musique n'a pas des nuances pour différencier la tendresse d'une mère de celle d'une maîtresse ou d'un ami.

La musique assimile, autant qu'elle peint, ses bruits à d'autres bruits, ses mou-

n'est pas leur contenu, leur sujet même ? C'est exclusivement leur côté dynamique.

Quand nous voyons dans la couleur jaune la jalousie, dans le ton de *sol* majeur la gaieté, dans le cyprès le deuil, notre assimilation a un rapport physiologique et psychique avec certains caractères de ces sentiments, mais elle n'existe que pour nous : parce que nous la voulons et non parce que la couleur, le son, l'arbre l'établissent eux-mêmes naturellement.

vements à d'autres mouvements et les sensations qu'elle procure à des sentiments qui leur soient analogues.

Le musicien qui veut peindre la lumière ou le lever du jour, ne saura faire autre chose que de peindre des contrastes comme il y en a entre la lumière et les ténèbres. Mais ces contrastes que disent-ils en effet ? Ils ne marquent pas le jour ou la nuit, mais un contraste quelconque ; le premier que l'on voudra imaginer sera aussi bien exprimé par la même musique, que celui de la lumière et des ombres.

Seconde thèse.

HANSLICK

La mélodie se présente dans son noble rôle de principal élément du beau musical.

Le compositeur n'a pas l'idée de peindre telle ou telle passion, mais celle d'inventer une mélodie telle ou telle.

Une belle mélodie d'un certain caractère se présente à son imagination : elle ne doit être autre chose qu'elle-même.

Dans le langage, le son n'est qu'un moyen employé pour exprimer une chose tout à fait étrangère à ce moyen ; dans la musique, le son est le but et il est à lui-même son propre but.

Une suite successive de sons mensurables forme ce qu'on appelle : mélodie.

L'adaptation de la peinture musicale à un programme est en raison inverse de sa beauté propre. La meilleure preuve en est le récitatif.

Ce qui rend le principe de l'opéra indécis, difficile à fixer, ce n'est pas l'invraisemblance des personnages chantant en même temps qu'il agissent, mais la situation très dépendante dans laquelle sont le texte et la mu-

CHABANON

Le principe constitutif de la musique est la mélodie. La mélodie est souveraine en musique même considérée du côté de l'harmonie.

L'art proprement dit du musicien est d'imaginer de beaux chants et de les bien écrire.

On chante, on note les sons que l'on a dans la tête ; ces sons ne sont pas l'expression de la chose : ils sont la chose même.

Tours et mots ayant des synonymes, des équivalents, se laissent remplacer par eux ; les sons en musique ne sont pas les signes qui expriment le chant : ils sont le chant même.

Une mélodie est une suite successive de sons dont la durée est déterminée.

Le récitatif est la partie la moins musicale. Il est formé aux dépens des facultés les plus naturelles de la musique. Peindre n'est que le second devoir du musicien : chanter c'est le premier.

L'idée la plus destructive de toute mélodie est celle d'asservir les procédés du chant à ceux de la parole. Il n'est guère plus naturel de mourir en vers qu'en musique. Elle serait absurde cette union de la pa-

sique et qui, les obligeant à de continuelles alternatives de présence, fait ressembler l'opéra à un état constitutionnel n'existant que par la lutte incessante des deux pouvoirs.

Devenir parlant, « s'ériger en langage et forcer les étroites limites où elle étouffe » n'est pas un éloge pour une composition; c'est « s'abaisser » qu'il faudrait dire, car la musique est plutôt par elle-même la plus élevée des langues.

L'effet de la musique sur le système nerveux est pleinement admis, aussi bien par la psychologie que par la physiologie.

Si nous plaçons la musique en regard des autres arts (sauf l'architecture) nous reconnaissons qu'elle ne trouve nulle part un modèle, ni une matière pour ses œuvres. Il n'y a pas de *beau naturel* pour la musique. — Rarement on trouve dans la nature un son, c'est-à-dire le produit de vibrations régulières et mesurables.

Une confusion fréquente est causée par les dénominations, titres, remarques.

Il est bien évident que le fond manque dans ces préludes libres où le virtuose se reposant plutôt qu'il ne crée, délaie sa fantaisie du moment dans des suites d'accords ou d'arpèges, sans donner la vie à une véritable pensée artistique.

L'analogie qui rapproche la musique de l'architecture a été mille fois indiquée dans les ouvrages esthétiques.

Le beau en musique est d'une nature spécifique à la musique et le principal élément du beau musical est la mélodie.

Hanslick a-t-il connu l'ouvrage de Chabanon? Nous ne le croyons pas. Nous savons qu'à force de lire, d'emmagasiner des idées on finit par s'y identifier; on s'y incarne tel-

lement avec le chant pour le tyranniser, s'il n'en résultait l'avantage d'attacher des images et des sentiments aux sensations que la musique nous cause.

L'impression sur moi, d'une mélodie qui porte toujours à l'oreille l'heureuse combinaison des sons musicalement assortis, est si vive que la tragédie me paraît abaisser son cothurne, lorsqu'elle descend de sa hauteur du langage musical au simple ton de la parole.

La musique a soulagé, guéri même des personnes malades. Ce fait est attesté par l'Académie des sciences.

Quel est le vrai beau dans la musique? Ce qui est conforme à la nature, me dit-on. Mais c'est ne me rien apprendre. Qu'est-ce que la nature en musique? Tel chant est-il dans la nature, n'y est-il pas?

Les dénominations: orage, tempête, etc., qu'on avait données à des compositions sont vagues et rien ne peut les justifier.

Que sont pour les oreilles ces préludes, où l'on parcourt les touches d'un clavier avec des accords inusités? Une suite de sons extraordinaires et rien de plus.

La musique comme l'architecture ne trouve pas de modèle dans la nature.

Le beau en musique est une mélodie simple, naturelle, neuve et piquante. Tout musicien qui conçoit de tels chants a le génie de son art.

lement qu'elles font partie intégrante de notre cerveau: elles nous trompent plus que nous ne pouvons tromper les autres. Hanslick cite une foule d'auteurs qui ont traité le sujet, depuis Mattheson, Neihardt, Schubart, Forkel, Marpurg, Sulzer, etc. jusqu'à R. Wagner.

Il ne cite pas Chabanon!

Par contre il fait mention de Boyer, à propos de l'air de Gluck: « j'ai perdu mon Eurydice », Boyer auquel Chabanon attribue le mérite d'avoir eu, le premier, l'idée de son livre!...

Ch. Beauquier, dans son aimable et spirituel livre *Le Beau musical*, paru quinze ans après celui de Hanslick, ne parle pas non plus du livre de Chabanon, qui est devenu une rareté.

C'est pourquoi nous avons fait une démarche auprès de l'aimable M. Fischbacher, l'intelligent et courageux éditeur de presque tous les jeunes auteurs français qui s'occupent de l'esthétique musicale moderne, pour qu'il fasse réimprimer le livre de Chabanon et en donne une édition bon marché, digne pendant de celui de Hanslick, si parfaitement traduit par Ch. Bannelier.

Puissent nos démarches être couronnées de succès.

MATHIS LUSSY, DE STANS.



GUSTAVE DORET

GUSTAVE DORET est né à Aigle en 1866. Il fit ses humanités au collège et au gymnase d'Aigle et de Lausanne, où il prit le grade de bachelier; mais, renonçant aux études de médecine auxquelles ses parents le destinaient, il prit la décision de se vouer entièrement à la musique. En possession déjà d'une certaine technique de violon, il se rendit à Berlin et entra à la « Kgl. Hochschule », sous la direction de