

de Nice ne purent apporter de soulagement à son état. Il mourut dans cette dernière ville, le 27 mai 1840, à l'âge de cinquante-six ans.

Comme si tout devait être étrange dans la vie de Paganini, le clergé dut lui refuser les honneurs de la sépulture chrétienne, soit qu'il eût refusé de recevoir les sacrements, soit pour quelque autre cause. Les difficultés qui s'élevèrent à cette occasion, durèrent pendant plusieurs mois. Enfin, à la suite de longs pourparlers entre l'autorité épiscopale de Nice, celle de Parme, et les amis du défunt, ceux-ci obtinrent l'autorisation d'inhumer le cadavre près de l'église du village de Gajona.

Paganini légua sa fortune estimée à 2 millions à son fils unique Achille, qu'il avait eu de la cantatrice Antonia Bianchi, sous la réserve de quelques legs particuliers que celui-ci était tenu d'exécuter. Il ne laissa point d'héritier de son génie, et le secret auquel il attribuait sa merveilleuse habileté disparut avec lui dans la tombe. On peut après tout se demander si ce secret était autre que celui d'une organisation hors ligne servie par une persévérance infatigable.

FÉTIS

NÉ EN 1784, MORT EN 1871.

Histoire, théorie, enseignement, critique, toutes les parties de la bibliographie musicale ont été traitées et magistralement traitées par Fétis. Quiconque voudra désormais écrire sur ces matières devra payer tribut à la science de l'ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles. Son esprit investigateur s'est attaché volontiers à toutes les époques de l'art musical; mais c'est principalement à partir du quinzième siècle qu'il mérite véritablement le nom d'encyclopédiste, n'ayant laissé aucune question inexplorée, depuis l'aurore de la Renaissance jusqu'à nos jours. Dans ces vastes limites, le seul Georges Kastner excepté, je ne sache pas de musicien français que l'on puisse comparer à ce savant belge, dont les travaux sont la gloire de sa patrie et l'instruction de la nôtre.

Fétis naquit à Mons, le 25 mars 1784. Son père, organiste, professeur de musique et directeur de concerts, lui donna les premières leçons. A neuf ans, cet enfant précoce était organiste du chapitre noble de Sainte-Wandru. Ce fut vers ce temps qu'il commença ses études classiques; mais peu après survint en Belgique la seconde invasion française,



FÉTIS

qui amena la fermeture momentanée des collèges et des églises. Pour continuer sa double éducation d'humaniste et de musicien, le jeune Fétis fut réduit à prendre des leçons de latin d'un vieux prote d'imprimerie, tandis qu'il entendait et exécutait la musique instrumentale de Haydn et de Mozart, dans une société d'artistes et d'amateurs. Les maîtres allemands firent sur lui une telle impression, qu'à l'imitation de leurs œuvres, il composa plusieurs morceaux où les amis de sa famille découvrirent le germe du talent. Ces personnes décidèrent le père de l'enfant à l'envoyer au Conservatoire de Paris, en 1800.

L'artiste montois, alors âgé de seize ans, entra dans la classe de Rey, qui lui enseigna l'harmonie, suivant les principes de Rameau. L'année suivante, il obtint le premier prix au concours. Son maître de piano fut d'abord Boieldieu et ensuite Pradher. Au commencement de 1803, Fétis s'éloigna de Paris; pendant son absence, il étudia le contre-point et la fugue, d'après les théoriciens allemands Marpurg, Kirnberger et Albrechtsberger. Bien qu'il ait publié vers cette époque un recueil de pièces instrumentales, dans le goût des maîtres d'outre-Rhin, ses tendances le portaient déjà vers la littérature musicale, et il préludait par de vastes lectures aux ouvrages qui ont rempli sa carrière. A la fin de 1804, on le voit fonder avec Roquefort et Delaulnaye un journal de musique, entreprise prématurée, qui ne réussit point faute d'abonnés. Comme il avait naguère étudié les productions de l'École allemande, il s'initiait maintenant aux chefs-d'œuvre de l'art italien, autant du moins qu'il était permis de le faire dans un temps où ils étaient peu appréciés. Son assiduité aux représentations des opéras de Cimarosa, de Guglielmi et de Paisiello, ses fréquentes conversations avec Cherubini, enfin le soin qu'il mit à étudier Palestrina, lui donnèrent des connaissances qu'il compléta en lisant les didacticiens anciens et modernes de l'Italie. Après un examen attentif et consciencieux, il en arriva à se convaincre que les traditions de l'art italien devaient être prises pour base de l'enseignement de la composition et que le style symphonique des Allemands n'était qu'un cas particulier de la théorie générale. Ces idées furent plus tard développées dans son *Traité du contre-point et de la fugue*.

Le vandalisme révolutionnaire avait détruit un grand nombre de livres de chœur. Il y avait un service à rendre au clergé et une fortune à faire pour l'éditeur qui entreprendrait de réparer les désastres dont la liturgie catholique avait eu à souffrir. Cette idée tenta un descendant des Ballard, célèbres imprimeurs de musique pendant les dix-septième et dix-huitième siècles. Il s'entendit avec Fétis en 1806, pour une révision de tout le chant de l'Église romaine, d'après les manuscrits les plus authentiques et les plus anciens, conférés avec les meilleures éditions. Le jeune musicien, alors âgé de vingt-deux ans, s'engagea dans ce travail, sans en calculer tout d'abord l'effrayante étendue. C'était presque l'œuvre d'une vie entière

qu'on lui demandait, tant il fallait procéder avec lenteur et circonspection au milieu de mille variantes plus capricieuses les unes que les autres. Ses efforts patients aboutirent enfin à l'achèvement de deux ouvrages, le *Graduale de tempore ac de sanctis, etc.*, et l'*Antiphonarium divinorum officiorum, etc.* Malheureusement l'auteur se refusa à publier le fruit de ses longues recherches, craignant de soulever le mécontentement des ecclésiastiques hostiles à la restauration du chant grégorien. Je dis malheureusement, parce que d'après le sens des conversations que j'ai eues avec ce savant homme, je me suis fait une idée de son travail et j'ai conclu qu'il se serait rapproché beaucoup de celui auquel j'ai consacré aussi tant d'années d'études et que j'ai publié sous le titre de Chant romain traditionnel. Il en serait résulté cet avantage que l'édition de Fétis aurait barré le chemin à des innovations et à des entreprises qui ont compromis plus que servi la cause du chant liturgique, tandis que la mienne, terminée en 1864 seulement, n'a pu être adoptée que dans les sept diocèses de France qui, les derniers, ont fait retour à l'ancienne liturgie Romano-Française, alors que tous les autres étaient bigarrés de versions de chant diverses dont plusieurs sont loin d'être recommandables au point de vue de la science et du bon sens (1).

Cette année 1806 est une des plus actives de la vie de notre musicien. Il refit, à la demande d'Elleviou, la musique d'un opéra de Duni intitulé : *l'École de la jeunesse*, qui ne fut pas représenté. Ce fut aussi en 1806 que Fétis se maria. Sa femme, petite-fille du chevalier de Kéralio, lui avait apporté une fortune considérable qui, malheureusement, s'abîma tout entière quelque temps après dans de fausses spéculations financières. De pareils désastres qui abattent les âmes faibles ne fournissent aux caractères fortement trempés qu'un stimulant plus énergique. L'ancien élève de Rey, qui dès le Conservatoire était préoccupé de la théorie de la musique, continua ses recherches dans la retraite où il se confina en 1811, à la suite de la perte de sa fortune. Trois années passées solitairement dans une campagne du département des Ardennes ne furent pas stériles en résultats. Je ne peux mieux faire que de lui donner ici la parole. Après avoir dit qu'il sentait la nécessité de faire dériver toutes les lois particulières des diverses parties de l'art, d'une loi générale, il ajoute, parlant de lui-même :

« Les recherches sur la théorie de l'harmonie le mirent sur la voie, en lui faisant voir que la tonalité est la seule base de cette combinaison des sons, et que les lois de cette tonalité, appliquées à l'harmonie, sont absolument identiques à celles qui régissent la mélodie, et conséquemment que, dans la tonalité moderne, ces deux branches principales de l'art sont inséparables. Con-

(1) Les diocèses dans lesquels ma version du chant romain traditionnel a été adoptée sont ceux de Sées, Pamiers, Dijon, Clermont, Lyon, Saint-Flour et Paris.

sidération neuve dont la réalité est démontrée par l'histoire de la musique, et qu'il a rendue évidente depuis lors dans ses écrits (1). »

Au mois de décembre 1813, Fétis fut nommé organiste de la collégiale de Saint-Pierre à Douai et professeur de chant et d'harmonie à l'école municipale de musique de cette ville. L'expérience qu'il acquit dans la pratique de ces doubles fonctions le détermina à écrire plus tard deux ouvrages dont l'un : *la Science de l'organiste*, est resté inédit, et dont l'autre intitulé : *Solfèges progressifs*, a vu le jour en 1827. Si utiles que fussent les travaux que je viens de rappeler, l'auteur était alors préoccupé d'une tâche plus élevée et plus ardue, celle de compléter le système rationnel de l'harmonie laissé inachevé par Catel. Je laisse Fétis expliquer lui-même à quel point en était la science harmonique au moment où il s'y appliqua et quels progrès il lui fit faire :

«... Catel, préoccupé de sa fausse idée de tous les accords directs ou fondamentaux contenus dans la division d'une corde, division arbitraire... avait été conduit à classer parmi les accords naturels ou simples ceux de septième de sensible, de septième diminuée, de neuvième majeure et de neuvième mineure de la dominante, quoique son instinct lui eût fait voir que ces accords se substituent souvent à celui de la dominante et de ses dérivés. Cette anomalie provenait de ce que Catel n'avait point aperçu le mécanisme de la substitution. Fétis découvrit que ce mécanisme n'est autre que le sixième degré du mode majeur ou mineur qui prend la place de la dominante dans les seize formes dont ces combinaisons sont susceptibles, et démontra que l'effet de ce genre de modification de l'accord naturel de septième dominante et de ses dérivés n'en change pas la destination, que l'emploi est identique, et qu'il en résulte seulement une variété d'effet pour l'oreille. La découverte importante de ce mécanisme de la substitution fut féconde en résultats, car elle conduisit Fétis à celle de l'origine des accords produits par la substitution du sixième degré de la gamme avec la prolongation de la tonique, et par là on eut l'explication simple et naturelle de la formation de ces accords de septième mineure de deuxième degré, de quinte et sixte, de tierce et quarte, et de seconde et quarte des modes majeur et mineur qui avaient donné la torture à tous les harmonistes, depuis Rameau. Ce fut encore par la loi de l'identité de destination que l'auteur de cette découverte en démontra la réalité. Cette même loi lui fit trouver le mécanisme des altérations ascendantes et descendantes des intervalles des accords, et de leurs combinaisons avec les autres genres de modifications, telles que la prolongation et la substitution. En appliquant de la manière la plus générale ce principe nouveau de la combinaison des divers genres de modifications des accords naturels, Fétis fut conduit à la découverte d'une multitude d'accords nouveaux du genre appelé *enharmonique*, dont plusieurs ont été employés plus de quinze ans après par Rossini et par Meyerbeer dans *Guillaume Tell* et dans *Robert le Diable*. »

Le livre qui renferme cette théorie, intitulé : *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, était terminé en 1816; mais l'auteur, par égard pour Catel dont il était l'ami et jusqu'à un certain point le protégé,

(1) *Biographie universelle des musiciens*, art. FÉTIS.

en remit la publication à l'année 1844. Il se borna à faire paraître, en 1824, sous le titre de *Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement*, un ouvrage de pur enseignement qui obtint un grand succès.

La rigoureuse discipline à laquelle le savant musicologue avait soumis ses facultés, et l'obligation qu'il s'était faite de travailler invariablement seize ou dix-huit heures par jour, expliquent comment il lui fut donné de produire cette longue série d'œuvres aussi savantes que variées. Sa *Biographie des Musiciens*, commencée dès 1806, fut continuée durant son séjour à Douai, poursuivie pendant une période de vingt ans et enfin livrée à la publicité en 1834. En même temps, l'artiste se livrait à la composition, écrivant de nombreuses pièces instrumentales. Bientôt le désir de se faire un nom parmi les maîtres de la scène lyrique le ramena à Paris (1818); mais il réussit peu au théâtre. Des sept opéras et opéras-comiques dont il est l'auteur (1820-1832), aucun n'a contribué à sa réputation. *La Vieille*, *l'Amant et le Mari*, *le Bourgeois de Reims* ont été représentés à Feydeau; mais la gloire solide, incontestée de Fétis, est ailleurs.

Au nombre des ouvrages qu'il considère lui-même comme les plus sûrs fondements de cette gloire, il faut signaler en première ligne le *Traité de la fugue et du contre-point* destiné à l'usage du Conservatoire (1825). Le savant didacticien était depuis 1821 professeur de composition à cette école. Son livre lui valut de la part de Cherubini les éloges les plus flatteurs et les mieux mérités. L'année suivante (1826), toujours animé du désir de propager le goût de la musique, et voyant que les intérêts de cet art n'étaient représentés par aucun organe de la presse périodique, il conçut le projet de combler cette lacune en créant la *Revue musicale*. Il ne s'agissait de rien moins que de mettre le public au courant des solennités lyriques, spectacles, concerts, etc., des méthodes d'enseignement, des instruments nouveaux ou des perfectionnements apportés aux anciens, bref, de toutes les questions hautes et basses qui peuvent s'agiter dans la sphère de l'art, depuis le début d'un chanteur jusqu'à l'avènement d'une école. L'entreprise, on le voit, était immense et semblait dépasser les forces d'un seul homme. Cependant Fétis y suffit presque seul et, durant les huit années de son existence (1827-1835), la revue qu'il dirigeait fut en quelque sorte le *Moniteur* du mouvement musical, en France et en Europe. Juger au nom d'un goût sûr et éclairé les productions du présent, c'était la tâche que se proposait le journaliste; réveiller l'admiration pour les belles productions du passé, ce fut l'œuvre à laquelle se voua l'organisateur des concerts historiques de 1832. Les maîtres des seizième et dix-septième siècles étaient plus loués que connus, quand l'initiative du musicien belge remit leurs œuvres en lumière, aux applaudissements d'un public qui montra qu'on n'avait pas trop présumé de son intelligence en le conviant à cette résurrection. Ce que Choron venait de faire pour la musique sacrée, Fétis le fit de son côté pour la musique dramatique, les

madrigali, les *canzoni*, les *laudi spirituali* des écoles italiennes de la Renaissance; il fit entendre aussi des compositions de Roland de Lattre et d'autres maîtres flamands; enfin il sut habilement déroger à l'austérité de ses programmes en faisant exécuter des pavaues et autres danses en usage à la cour des Valois.

En cette même année (1832), Fétis ouvrit un cours gratuit où il traita quelques-unes des plus hautes questions qui se rattachent à la philosophie et à l'histoire de la musique. Assurément nul n'était plus compétent que lui pour aborder de tels problèmes. Il a depuis réuni les résultats de ses études sur ce sujet dans un livre intitulé *Philosophie générale de la musique*. Cet ouvrage n'a pas été publié.

Le gouvernement belge offrit alors à Fétis les fonctions de directeur du Conservatoire de Bruxelles et de maître de la chapelle royale. On ne pouvait faire un meilleur choix, et l'événement a prouvé pendant près de quarante ans que nos voisins avaient remis les destinées de leur art national dans les mains les plus capables de les conduire. Plusieurs compositeurs belges sont redevables en partie des succès obtenus sur nos scènes lyriques aux excellentes études qu'ils ont faites au Conservatoire de Bruxelles.

Lorsque la commission impériale de l'Exposition universelle a songé à instituer des concerts historiques, son premier soin a été de faire appel au concours de celui qui avait eu, trente-cinq ans auparavant, la priorité de cette idée. Le comité, chargé d'organiser ces solennités musicales, et dont je faisais partie, tint une vingtaine de séances; mais, pour diverses causes que je n'ai pas à faire connaître ici, les concerts historiques n'eurent point lieu. J'ai eu personnellement l'occasion d'apprécier dans ces réunions la singulière verdure intellectuelle et physique du laborieux musicien alors âgé de quatre-vingt-trois ans. A peine arrivé à Paris, il fit une chute dans l'escalier de l'hôtel de Bade où il descendait toujours et se cassa la clavicule. Cet accident, qui l'obligea à garder durant plusieurs semaines son bras maintenu dans une immobilité absolue, ne diminua en rien son activité accoutumée. Huit jours après, Fétis présidait le jury des instruments de musique à l'Exposition universelle. N'est-ce pas le cas dire « qu'une âme forte est maîtresse du corps qu'elle anime? »

Après tant de travaux accomplis, travaux dont je n'ai cité dans le cours de cet article qu'une faible partie, le directeur du Conservatoire de Bruxelles a conservé assez de vigueur pour vaquer aux multiples occupations de sa charge. Multiples, ai-je dit: l'extrait suivant d'une lettre qu'il m'adressait à l'occasion des concerts historiques, montrera que je suis resté en deçà de la réalité.

Bruxelles, le 1^{er} mars 1867.

MONSIEUR,

Je dois vous avouer que ce n'est pas sans étonnement que j'ai vu surgir l'idée de concerts historiques pendant l'exposition universelle, et que je m'y

suis vu associé. Ces choses ne conviennent pas à la foule; elles exigent une certaine culture et le goût des choses de l'esprit et du sentiment. Je suis certainement très-flatté de l'honneur qui m'est fait, mais aussi effrayé de tout ce qui doit peser sur moi pendant quelques mois. J'ai en ce moment les affaires administratives du Conservatoire que je dirige, mon cours de composition, la direction des répétitions et concerts de cette institution, ceux de la cour, le commencement de l'impression de mon *Histoire générale de la musique* et la continuation de cet ouvrage. De plus, je n'ai pu éviter ma nomination de membre du jury pour les instruments de musique, ce qui m'obligera d'être à Paris depuis le 1^{er} avril jusqu'à la fin de mai. Je devrai être à Bruxelles le 1^{er} juin pour le grand concours de composition musicale dont je suis président, et pour passer les examens du Conservatoire. A la fin de ce mois je retournerai à Paris pour les concerts historiques et je reviendrai à Bruxelles au commencement d'août pour les concours du Conservatoire.

C'est trop pour un seul homme et surtout pour un vieillard de quatre-vingt-trois ans. Je seconderai de mon mieux le comité des concerts historiques : je fournirai avec plaisir les choses qui ont le mieux réussi dans ceux que j'ai donnés, en 1832, lorsque l'heureuse idée de ces concerts m'est venue; mais je ne pourrai y prendre une part active de ma personne.

Il sera nécessaire d'arrêter un plan des concerts dès les premières séances du comité; de donner à chacun un objet spécial; et de les classer par ordre chronologique, ainsi que je l'ai fait dans ceux que j'ai donnés. Il sera surtout nécessaire de ne pas oublier que ces séances ont pour objet unique de présenter l'*histoire de l'art par ses monuments*. A mon sens, tout ce qu'on voudrait y introduire dans un but de recherches archéologiques, doit en être écarté, et l'on ne devra y admettre rien qui soit de nature à mettre en relief des opinions personnelles sur les neumes, l'origine de l'harmonie, etc., etc. Je le répète : l'*histoire de l'art par ses monuments*, pas autre chose.

En dehors de l'art, il y a le chant populaire de tous les peuples de la terre, qui l'a précédé, et qui serait très-digne d'occuper une ou plusieurs séances, en y faisant entendre les instruments de chaque peuple, ou de chaque race. J'y ai souvent pensé; mais les moyens d'exécution m'ont toujours paru un obstacle qui n'aurait pu être surmonté qu'avec de grandes dépenses, et j'ai dû y renoncer.

Nous aurons sur tout cela des causeries qui, je l'espère, auront de l'intérêt pour nous-mêmes.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus sympathiques.

FÉTIS.

Quand on voit cette étonnante vitalité et cette locomotion facile chez un homme de quatre-vingt-trois ans, on est fondé à se demander si les plus vieux ne sont pas encore les plus jeunes.

Je l'ai déjà dit, le bibliographe l'emporte de beaucoup chez Fétis sur le compositeur. Cependant ses travaux de musique instrumentale sont considérables. Les quatuors qu'il a fait entendre à Paris dans ces dernières années, m'ont paru fort remarquables par la variété du rythme, la pureté de l'harmonie et l'originalité de certaines parties.

Meyerbeer, dont on connaît la sollicitude à l'égard de l'interprétation de ses ouvrages, avait confié à son ami Fétis le soin de diriger les études de

l'*Africaine*. Il savait que le goût et le savoir étaient les qualités qui distinguaient le directeur du Conservatoire de Bruxelles et qu'après sa mort, sa magnifique partition ne pourrait trouver un plus intelligent interprète.

A la fin de l'année 1868, une polémique assez vive s'engagea entre Fétis et son futur successeur déjà désigné, M. Gevaert, au sujet des origines de la tonalité moderne. Des lettres aigres-douces furent échangées dans la *Gazette musicale*. Fétis a avancé et propagé dans le public musicien ce fait que Monteverde a été l'inventeur de la dissonnance naturelle et de son emploi sans préparation. Il s'est montré trop absolu dans ses affirmations et a trop exalté les hardiesses harmoniques de Monteverde. Ce compositeur a eu sans doute plus que d'autres musiciens, ses contemporains, l'occasion de les mettre en lumière, parce qu'il écrivait des scènes dramatiques qui fixaient l'attention et avaient du succès. Mais il est démontré que beaucoup d'autres faisaient alors obscurément et sans gloire ce qu'il faisait lui-même. M. Gevaert avait donc raison dans cette circonstance. Pour ma part, j'ai trouvé des traces de la tonalité majeure, dite moderne, dans des manuscrits du XIII^e siècle et j'ai fait graver en facsimile, il y aura bientôt trente ans, des fragments de musique appartenant à cette époque et qui ont aidé à résoudre ce problème historique.

J'ai dit plus haut que le savoir de Fétis était véritablement encyclopédique à partir du XV^e siècle. L'ouvrage posthume qu'il nous laisse et dont deux volumes ont paru justifie malheureusement la réserve que ce jugement implique. L'*Histoire générale de la musique* est assurément une œuvre considérable, mais combien il est regrettable que des théories hasardées, des hypothèses gratuites, des systèmes historiques au moins bizarres, en tout cas remplis de contradictions, y tiennent tant de place! C'est une compilation de tout ce qui a été écrit à tort et à travers sur la musique depuis le commencement du monde, ce n'est pas là une histoire de la musique. Lorsque les monuments sont certains et peuvent servir de base à un raisonnement, Fétis triomphe et est à l'abri de la critique, parce qu'il a un grand sens et une méthode excellente de déduction et d'analyse. Mais lorsqu'il se trouve dans le vide, il n'a pas le courage d'être modeste. Il affirme, il est présomptueux, il abuse même de la crédulité de ses lecteurs. Son *Histoire de la musique* n'est donc pas définitive; loin de là, elle reste à faire.

Fétis mourut à Bruxelles, le 26 mars 1871, dans sa 87^e année. Il avait formé une bibliothèque spéciale de six mille ouvrages formant dix mille volumes et une collection d'instruments de musique rares et étrangers. Sur la proposition de M. Gevaert, et d'accord avec M. Edouard Fétis qui est aussi un érudit distingué, le gouvernement belge acheta 140,000 francs la bibliothèque et 12,000 francs la collection d'instruments. Le portrait que je donne du docte maître a été gravé d'après une belle photographie d'un grand format qu'il m'a gracieusement offerte en 1867.