

L'art musical de notre époque présente un fait remarquable qui n'a pas été, ce nous semble, assez observé. Des trois genres de musique cultivés aujourd'hui avec le plus de succès, le genre d'église, le genre dramatique, le genre instrumental, aucun ne paraît avoir le caractère propre à l'objet auquel il se rapporte. Ainsi, dans la musique dite religieuse, que trouve-t-on? Absence totale d'inspiration et d'*esprit*, c'est-à-dire, le plus complet matérialisme. Dans la musique dramatique? Absence non moins grande de vérité; recherche niaise du petit, de l'étroit, du mesquin, du maniéré; de tout cela sort un art voluptueux et sensualiste qui n'est autre chose qu'un matérialisme moins austère, raffiné et rendu plus piquant par l'attrait du plaisir. Dans la musique instrumentale, que voyons-nous au contraire? Là, la poésie, là, l'âme; là, le sentiment; là, la passion, non cette passion intime gouvernée par les sens, mais la passion agrandie et animée par l'intelligence; là enfin, la rêverie, la contemplation, l'extase, les larmes, la prière, en un mot le spiritualisme.

Or, il faut convenir, c'est là un étrange renversement de rôles. Car, à quel genre appartient le contemplatif, le sévère, le sublime, le religieux, si ce n'est au style d'église? Qui revendiquera le léger, l'agréable, le badin, le superficiel, si ce n'est le théâtre ou le concert? Il semble que ce sont là l'ordre et la règle. Eh bien! le fait proteste contre la règle, et, les conditions sociales étant données, le fait doit être ce qu'il est.

Nous entendons par conditions sociales, tout élément qui, au sein de la société, rejaillit sur les arts, lesquels, à leur tour, doivent reproduire dans leur expression les caractères et les idées d'une époque, avec leurs nuances et leurs modifications. Si maintenant nous venons à examiner quelles étaient les conditions sociales qui ont présidé à l'époque à laquelle appartiennent les grands musiciens de nos jours, nous verrons que ces conditions étaient la négation de toute vérité religieuse, ou si l'on veut, un doute systématique sur tout ce qui était de foi dans les siècles antérieurs. Nul dogme n'avait prise sur les esprits; les cœurs étaient fermés à toutes croyances. Et il faut remarquer que, par une contradiction dont l'histoire présente plus d'un exemple, tandis que ces mêmes artistes acceptaient les systèmes qui tendaient à remettre tout en question en religion, en morale, en philosophie, en littérature, en politique, ils prétendaient que leur art était fixé à tout jamais, et proscrivaient d'avance toute innovation comme devant porter atteinte à l'autorité des règles et des anciennes méthodes. Pour eux, une seule chose devait demeurer debout au milieu de la destruction générale, c'était leur art. La musique, telle qu'ils l'avaient reçue de leurs maîtres, ou telle qu'il leur avait plu de la formuler eux-mêmes, semblait devoir être // 363 // leur unique palladium. Ainsi, parmi eux, ceux qui avaient été touchés des beautés des compositions religieuses, ou qui croyaient se reconnaître assez de talent pour en écrire de nouvelles, firent des œuvres pour l'Eglise, des motets, des messes, etc., sans s'apercevoir qu'ils manquaient pour cela de la chose nécessaire, du sentiment religieux, de la foi, de ce qui donne vie aux conceptions. Ils regardèrent la musique d'église comme un genre établi et bon à être conservé. Qu'arriva-t-il? Ils produisirent des ouvrages riches de science, de style, il est vrai, mais qui s'adressaient à l'esprit, à la raison, sans rien dire à l'âme. Ils composèrent de la véritable musique profane, de la

musique théâtrale étiquetée d'un texte sacré. Ils supplèrent à *l'esprit qui vivifie* par la *lettre qui tue*, et cette lettre en effet les a tués, eux et leurs chefs-d'œuvre.

Les auteurs de musique dramatique furent plus heureux. Vivant au milieu de la société, ils n'étaient pas privés *d'objectif*. Ils avaient à reproduire les mœurs, les goûts, les formes de cette société. Mais comme cette société était mobile, inconstante et, de plus, corrompue, leur art revêtit un caractère déplorable de frivolité et de sensualisme. Il advint même que les musiciens prétendus religieux tombèrent jusqu'à leur degré, car, la religion n'existant pas pour eux, il fallait qu'ils en vinsent forcément à peindre cette même société dans laquelle ils étaient répandus comme les autres, en sorte que ces deux genres de musique ne furent en réalité qu'une seule et même chose, divisée en deux parts et désignée chacune ainsi que nous venons de le dire, par une étiquette différente.

Il y a donc une *mauvaise* musique dans le même sens que l'on dit qu'il y a de *mauvais livres*, et nous croyons avoir fait comprendre comment cette musique doit être celle dont la destination paraît être la plus noble et l'objet le plus élevé.

Maintenant, d'où est venu en musique le premier souffle du spiritualisme? précisément du côté d'où il est venu dans un autre ordre d'idées. Les philosophes, les rationalistes du dernier siècle ont été pour la plupart impuissans à favoriser le retour aux idées religieuses; ils ont pu y contribuer seulement d'une manière négative en augmentant la lassitude et le dégoût qu'inspiraient leurs propres systèmes. Le souffle réparateur et vivifiant n'est sorti ni de l'école ni du théâtre, il est sorti de la bouche des poètes, de la lyre de Châteaubriand et de Lamartine. En musique le poète, c'est le symphoniste. Beethoven a retrouvé l'inspiration perdue; il a rendu à la musique son accent religieux, et de la symphonie il a fait un hymne.

Que cette symphonie se montre dans sa splendeur, dans la réunion magnifique de toutes les voix de la nature, lesquelles correspondent chacune à chacun des divers instruments qui composent l'orchestre, ou bien qu'elle se réduise à la forme plus resserrée du quintette, du quatuor, de la sonate, elle n'en est pas moins, entre les mains de Ludwig van Beethoven, religieuse, inspirée et tournée vers les cieux. Tantôt, comme dans la sonate en *ut dièze mineur*, c'est un glaz funèbre, une voix qui vous parle de la tombe pour vous dire que votre tour viendra. On croirait une paraphrase musicale du *De Profundis*. Tantôt, comme dans un quatuor en *la*, c'est une action de grâces qu'il adresse à la divinité après une maladie: chant d'espérance plein d'une joie tendre et mélancolique. Nous ne connaissons pas une symphonie de Beethoven, si nous exceptons toutefois la première // 364 // en *ut* et la huitième en *fa*, dans lesquelles on ne trouve non seulement des morceaux tout entiers écrits dans le vrai style religieux, mais encore une pensée profonde qui atteste à quel point il concevait son œuvre dans le but d'élever l'âme à l'idée de l'infini. Sans doute il y a d'effrayans contrastes dans ses inspirations; il évoque parfois les puissances diaboliques, il maudit comme Satan, il sourit d'un sourire infernal, il blasphème comme un réprouvé, il se plonge dans les

jouissances terrestres comme un tigre se jette sur une proie; mais quand il se relève, c'est pour exhaler un chant séraphique; il sait aussi le langage des bénédictions, des miséricordes, des mansuétudes. S'il y a du Byron dans Beethoven, une ironie misanthrope, un désespoir aride et glacé, il y a plus encore du Michel-Ange [Michelangelo], du Dante: il rêve et soupire comme Lamartine, il prie et pleure comme Pellico.

Ainsi dans la symphonie en *si bémol*, de quel sentiment d'adoration n'est-on pas pénétré aux premières mesures de l'introduction si grave, si lente, si majestueuse? Et quand vient l'adagio en *mi bémol*, dans quelle contemplation, dans quelle extase sainte l'âme ne se repose-t-elle pas? Faudra-t-il parler encore de l'hymne sublime que toutes les puissances de la nature, que tous les êtres adressent à Dieu dans la symphonie *pastorale*, après l'orage? Faudra-t-il revenir à ce magnifique andante de la symphonie en *la*, dont le motif semble être une prose chrétienne du moyen-âge retrouvée dans les archives de quelque bibliothèque sacrée? A la *marche funèbre* de la symphonie héroïque [Eroica], cette marche dont les derniers accords sont répétés par un écho du ciel? Faudra-t-il enfin redire ici tout ce que nous avons avancé dans nos analyses des séances de la *Société des Concerts*, sur la pensée qui a enfanté ces deux miracles de génie et d'inspiration que l'on nomme la symphonie en *ut mineur* et la symphonie *avec chœur*? Pour nous, c'est avec un sentiment d'orgueil pour notre art que nous nous plaignons à le dire: jamais nous ne sommes revenu d'une symphonie exécutée au conservatoire de musique, sans nous sentir l'âme plus dilatée, sans nous trouver plus dégagé des choses de la terre et plus enclin vers les choses saintes et les affections pieuses. Et cet espoir religieux, Beethoven l'a porté dans son opéra de *Fidelio*, dans son *chœur des prisonniers* si empreint d'une pieuse suavité, et dans la *scène de la prison*, si terrible et si funèbre. On le retrouve encore dans ses compositions les plus légères, dans les bagatelles qu'un copiste saisissait à la hâte au milieu de ses improvisations au piano, et jusque dans ses valse. Eh bien, cet esprit religieux qui domine dans tous les ouvrages de ce grand compositeur, explique autant que son génie, la vogue toujours croissante de ses immortelles productions, car c'est assurément là ce qui les met en harmonie avec ce besoin de croyances qui se manifeste maintenant dans presque toutes les classes de la société, avec cette tendance aux idées religieuses que les rédacteurs habituels de ce journal ont maintes fois signalée.

Après avoir montré dans Beethoven l'artiste spiritualiste et religieux, nous pourrions faire voir que sa vie d'homme privé n'a pas démenti ce caractère. Son testament, trop connu pour être cité ici, malgré quelques idées de religiosité un peu vague, renferme néanmoins une foule de traits qui prouvent à quel point le cœur de cet homme était accessible à tous les sentimens honnêtes et vertueux, et combien il était plein d'amour pour les hommes qu'il regardait comme ses frères, et pour Dieu, qu'il se représentait comme le père de l'humanité. A l'époque où il succomba à ses chagrins et à ses infirmités, des lettres d'invitation furent envoyées aux principaux artistes de Paris. Nous avons eu une de ces lettres sous les yeux. Elle était ainsi conçue: *Vous êtes prié de vous rendre à Vienne pour assister aux obsèques du célèbre Ludwig Van Beethoven, décédé le 27 mars 1827,*

pourvu de tous les sacremens de la religion catholique. On sait toute la pompe qu'on apporta à son enterrement. Non seulement les artistes réunis à Vienne, mais encore tout ce qu'il y avait de plus distingué dans cette capitale, et le clergé, assistèrent au convoi.

De la musique instrumentale, le spiritualisme et l'inspiration religieuse, ont du monter à la musique dramatique et à la musique d'église, comme cela est arrivé parallèlement de nos jours des poètes aux philosophes. Cette révolution loin d'être entièrement accomplie, nous consacrerons néanmoins un prochain article à l'examen de ses premiers développemens.

***L'UNIVERS RELIGIEUX*, 6 juin 1834, col. 362–364.**

Journal Title: L'UNIVERS RELIGIEUX
Journal Subtitle: None
Day of Week: vendredi
Calendar Date: 6 JUIN 1834
Printed Date Correct: Yes
Year: 2^e ANNÉE
Pagination: col. 362 à 364
Issue: 183
Title of Article: BEAUX-ARTS. MUSIQUE.
Subtitle of Article: *Beethoven considéré comme artiste religieux.*
Signature: Joseph D'ORTIGUE.
Pseudonym: None
Author: Joseph d'Ortigue
Layout: Front-page main text
Cross-reference: *L'Univers Religieux*, vendredi 27 juin 1834, col. 578 – 581.