

Nous avons fait voir, il y a quelques jours, de quelle manière Beethoven a ramené la musique sur la voie de l'inspiration religieuse. Nous l'avons montré luttant de toute la puissance de son génie contre le matérialisme consacré par l'école, et introduit par quelques professeurs qui s'étaient donné la mission de fixer à jamais les bornes de l'art. En brisant le joug sous lequel on avait voulu étouffer l'imagination des artistes, il s'en faut que Beethoven ait, comme on l'a dit, porté atteinte à la science; nous croyons, au contraire, que personne ne l'a respectée autant que lui, et qu'on ne pouvait lui rendre un plus grand service, que de la débarrasser des formules de convention dont elle était hérissée, pour la rendre plus souple, plus dégagée, plus libre, et, par cela même, propre à se plier à toutes les formes de la pensée. Voilà ce qu'a fait Beethoven. Selon le système des Conservatoires, le génie était aux ordres de la science. Nulle hardiesse, nulle innovation, nul élan, ne pouvaient être admis, s'ils n'étaient autorisés par elle. Se présentait-il à l'idée de l'artiste une de ces témérités sublimes qui attestent un esprit audacieux et inventif? il était obligé de la sacrifier pour se conformer à une misérable et stupide règle, dont l'observation est à la portée de l'écolier le plus médiocre. La science était la chose principale, et le génie la chose secondaire. Il ne pouvait dire ni plus haut ni plus bas que ne le prescrivait le code, et c'était bonheur, lorsque par hasard il pouvait obtenir la permission d'être inspiré.

On croit que nous exagérons peut-être. Ecoutez ce qui arriva une fois à Gluck: «Le morceau ô *malheureuse Iphigénie*, où la voix admirablement dialoguée avec un hautbois, promène sur un dessin continu des violoncelles, une des plus belles, des plus grandes, des plus nobles mélodies que je connaisse, cet air superbe, dis je, fut écrit à Naples pour la chanteur Caffariello, et placé dans *la Clemenza di Tito*. Les *maestri* napolitains ne sachant que reprocher à la composition de ce morceau devenu célèbre, imaginèrent d'y trouver des fautes d'harmonie. Il y a une longue tenue dans la partie de chant pendant laquelle l'orchestre par- // 579 // -court [parcourt] une progression harmonique dont le dernier accord grince avec la voix une dissonance affreuse. Les paroles non-seulement justifient, mais rendent pathétique au plus haut degré cette hardiesse musicale placée en français sous le vers:

«Mêlez vos cris plaintifs à nos gémissemens;

mais les *savans professeurs*, enchanté de la découverte, crurent avoir pris en défaut l'*Asino tedesco*, et coururent chez Durante, le patriarche des harmonistes italiens, pour lui montrer le passage incriminé. *Je ne puis rien décider sur la régularité de ces accords*, répondit-il; *mais je puis affirmer en conscience qu'il n'est pas un de nous qui ne s'estimât heureux d'avoir eu une pareille inspiration.*» (1)

Comme on le voit, Gluck joua de bonheur, car sans Durante, il se fut vu, dans les dernières années de sa vie, condamné comme musicien hérétique. Mais Durante est mort. Heureusement un nouveau système commence à prévaloir. La science n'est plus qu'un instrument docile dont

---

(1) Biographie de Gluck, par Hector Berlioz.

le génie se sert pour exprimer sa pensée, ses sentimens, ses inspirations. Au lieu de s'interposer entre le poète et la nature, le poète et l'homme, le poète et Dieu, elle n'est plus que son auxiliaire. Elle lui sert de piédestal. C'est elle qui devient esclave pour lui laisser sa liberté. Et comme la pensée du poète, dès qu'elle s'exerce sans entraves, se met directement en rapport avec la pensée créatrice d'où découlent toute poésie et toute inspiration, dans ce système, l'art redevient divin, spiritualiste et religieux, tel que Beethoven l'a conçu, et tel encore que le comprennent les compositeurs qui à sa suite aspirent à continuer la restauration commencée par lui.

En tête de ces hommes, plaçons d'abord un génie plein d'originalité, l'illustre Charles-Marie de Weber, sur lequel les œuvres de Beethoven semblent n'avoir pas eu une grande influence, mais qui a puisé évidemment aux mêmes sources d'inspiration. Ce qui distingue surtout Weber, c'est une forte couleur locale, un tour de phrase à la fois antique et plein de nouveauté, une mélancolie grave, et un mysticisme profond et abstrait qui touche de bien près au véritable style religieux. Weber a résumé dans ses compositions toutes les traditions populaires de son pays; c'est un poète national, et l'on sait combien la religion entre pour beaucoup dans ces traditions poétiques. Ces divers caractères se font remarquer et dans la musique instrumentale de Weber, trop peu connue parmi nous, et dans ses sublimes opéras de *Freyschütz* [*Freischütz*], d'*Oberon* et d'*Euryanthe*.

Le style dramatique et le style religieux sont réunis à un degré dont peu d'ouvrages offrent d'exemple, dans le bel opéra de *Robert-le-Diable*, de Meyer-Beer [Meyerbeer]. C'est ce que nous nous sommes exprimé de constater lors de son apparition sur notre première scène lyrique, et c'est avec bonheur que nous avons signalé alors cette tendance au spiritualisme qui de la symphonie passait au drame. Qu'on nous permette de citer quelques-unes de nos paroles qui prouveront sous quel point de vue nous avons jugé cette tentative. «Si nous remontons dans l'histoire de la musique, nous trouvons qu'elle a obéi successivement à trois inspirations déterminées par les diverses influences sociales qui ont agi sur elle. Ainsi, dans la première période, le dogme catholique domine dans la société; l'inspiration religieuse règne dans la musique. Dans la seconde, // 580 // la réforme ébranle ce dogme, brise l'unité; les divers intérêts sociaux occupent plus de place dans la vie et se meuvent plus librement: alors l'inspiration chrétienne disparaît et fait place à l'inspiration dramatique, laquelle envahit tout, même la musique du temple. Enfin, dans la troisième, nulle croyance commune ne vivant dans la société, nul lien ne réunissant les esprits, toutes les forces sociales se concentrent dans l'individu; c'est l'inspiration isolée qui domine; mais, au gré du poète, suivant ses croyances ou ses caprices, cette inspiration peut être ou religieuse ou dramatique. Il les invoque toutes deux ensemble ou séparément; c'est ce que Beethoven a fait dans la musique instrumentale. Or, je ne sache pas que les trois inspirations dont je viens de parler aient été opposées, dans aucun ouvrage lyrique, de manière à produire des contrastes aussi heureux que dans *Robert-le-Diable*. M. Hérold a laissé percer un rayon de cette inspiration chrétienne dans *Zampa*, ouvrage

remarquable de l'époque, et c'est beaucoup que d'avoir ôsé de semblables développemens sur la scène rétrécie de l'Opéra-Comique..... L'orgue, cet orchestre de la musique chrétienne, un dans son ensemble comme le dogme; cette grande invention anonyme comme l'architecture gothique, de laquelle il participe en quelque sorte par ses dimensions gigantesques; l'orgue, ce pivot de la musique moderne, cet instrument aux mille voix, dont l'harmonie fière, immense, mais égale, soutenue, tranquille, annonce assez par son caractère qu'elle est destinée à exprimer d'autres pensées que des pensées terrestres, l'orgue vient mêler ses imposans accords, ses accens calmes, au luxe de l'instrumentation, aux effets d'un orchestre impétueux. Oui, il y a de la grandeur, de l'indépendance, de l'élan, dans la tête de cet artiste qui, du milieu d'un siècle froid, blasé, vieilli, s'élançait dans les traditions du passé, et ne craint pas d'opposer aux petites combinaisons d'un art mesquin et fardé ces hautes inspirations dont tant de monumens attestent la puissance. C'est sur cette donnée que tout le cinquième acte est tracé, et le fameux trio qui le termine n'en est que le développement.....

«Il y a donc développement dans le dernier ouvrage de M. Meyerbeer, parce que, je le répète, il y a réuni les trois caractères particuliers aux trois grandes nations musicales de l'Europe, l'esprit d'invention des Italiens, l'esprit de combinaison des Français, et l'esprit de conception des Allemands. Il y a développement, parce que, outre l'inspiration dramatique dont il a donné de si belles preuves, il a compris tout ce qu'il y avait de fécondité dans l'inspiration religieuse, et de poésie dans le grand ressort du christianisme. Il a su réunir à nos modernes découvertes les traditions de deux époques écoulées, tentative qui n'avait point encore été faite dans la musique lyrique; et la révolution de *Robert-le-Diable* n'est qu'une conséquence de celle de *Guillaume-Tell*.» (1)

En parlant des compositeurs spiritualistes de l'Allemagne, nous ne devons pas omettre un nom, qui, bien que peu connu en France, doit être placé entre ceux de Beethoven et de Weber. François [Franz] Schubert, jeune compositeur, mort depuis quelques années, a laissé une foule de *Mélodies* qui, par le caractère religieux, suave entendre, dont elles sont empreintes, peuvent être considérées comme ce qu'il y a de plus beau dans ce genre. Schubert n'a pas l'éclat et la fougue de Beethoven ni le coloris et le pittoresque de Weber: mais il les surpasse en douceur et en onction. Plusieurs de ces *Mélodies* peuvent être regardées comme des prières, des aspirations d'une âme qui cherche en Dieu seul le bien infini. Rarement il est inspiré par une idée sensuelle; la pensée religieuse le domine toujours et il y revient sans cesse. Nous ne mentionnerons ici que le morceau intitulé: *La jeune Fille et la Mort* [*Der Jüngling und der Tod*], morceau qui, dans quelques mesures, renferme tout un drame. La jeune fille a horreur de la mort, et c'est la mort qui rassure la jeune fille. Ce chant est en mode mineur. Il est triste sans être lugubre; il est rythmé comme un chant d'église et se termine par un accord majeur qui exprime l'espérance et la sérénité. Nous ne pourrions dire si les mêmes qualités se retrouvent dans les opéras de Schubert. Il en a composé un grand nombre, dont

---

(1) Voir le *balcon de l'Opéra*; opéra français.

aucun n'a été traduit. Mais ses *mélodies* seules et sa musique instrumentale suffisent pour le placer // 581 // au nombre des grands compositeurs de l'époque actuelle.

Parmi les premiers noms de la nouvelle génération de nos artistes, se présente d'abord celui d'Hector Berlioz. Berlioz, toutefois, ne s'est pas fait remarquer particulièrement jusqu'ici par l'expression des sentimens calmes et religieux. Il semble se complaire dans la peinture des passions orageuses, du désespoir, d'une douleur sèche et amère. Mais nous croyons que son âme peut s'ouvrir à toutes les inspirations. Bien que nous ne connaissions de lui rien qui appartienne proprement au style d'église, il s'est servi avec bonheur de ce genre, lorsque, dans la dernière partie de sa *symphonie fantastique*, il a mis en contraste le chant du *Dies iræ* avec une saturnale diabolique.

Henri Reber, jeune artiste que des compositions instrumentales ont seulement jusqu'à ce jour recommandé à un petit nombre de connaisseurs, paraît devoir partager un jour avec Berlioz la gloire d'une époque encore à son aurore. Mystérieux, profond, Reber réunit la rêverie et le mysticisme de Weber à l'onction et à la grâce de Schubert. Ses chants intimes et pénétrants remplissent le cœur de douces larmes. Reber a compris plus que tout autre tout ce qu'il y a de puissant dans l'inspiration religieuse. Divers chants d'église lui ont fourni de très beaux développemens dans ses quatuors. Son *Ave Maria* et son *Agnus Dei* sont des morceaux que l'on croirait pouvoir attribuer à quelque vieux maître de l'école belge.

Si de nos jeunes compositeurs nous passons aux artistes qui joignent au même talent celui d'exécutans, nous verrons que les principaux s'efforcent de marcher sur cette ligne. C'est ainsi qu'Urhan se montre biblique dans ses quintettes; que Liszt s'abandonne dans ses improvisations à un tel enthousiasme religieux que l'on croirait parfois entendre une musique destinée à accompagner les chants d'isaïe et de Jérémie. On peut en dire autant de Bertini, dont les superbes *Études* révèlent une grande élévation de pensée et une égale profondeur de sentimens.

Tout cela ne constitue pas, à vrai dire, la musique religieuse, telle que nous devons l'attendre du progrès de l'art. Mais il n'est pas douteux que, favorisés par le mouvement des esprits qui les entraîne dans cette direction, nos jeunes artistes ne hâtent, par des efforts journaliers, cette époque de régénération et de développement complet dont les germes sont par tout répandus, et dont le travail se fait universellement sentir.

*L'UNIVERS RELIGIEUX*, 27 juin 1834, col. 578–581.

Journal Title:	L'UNIVERS RELIGIEUX
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	27 JUIN 1834
Printed Date Correct:	Yes
Year:	2 <sup>e</sup> ANNÉE
Pagination:	col. 578 à 581
Issue:	201
Title of Article:	BEAUX-ARTS.
Subtitle of Article:	PROGRÈS DE LA RÉVOLUTION RELIGIEUSE, COMMENCÉE PAR BEETHOVEN, DANS LA MUSIQUE.
Signature:	Joseph d'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page main text
Cross-reference:	<i>L'Univers Religieux</i> , vendredi 6 juin 1834, col. 362–364.