

Nous croyons utile de faire précéder d'une introduction notre cours historique de la philosophie de la musique:

En premier lieu, il importe d'examiner les circonstances au milieu desquelles nous nous disposons à publier notre travail.

En second lieu, l'appréciation de ces circonstances contribuera à faciliter l'intelligence du plan que nous avons adopté.

Que la musique, parvenue à une très grande puissance sociale aux époques religieuses et l'antiquité, et à sa plus haute et plus pure expression dans les siècles catholiques, soit descendue, de degré en degré, au rang des frivolités et des futilités de la vie individuelle; qu'après avoir été associée au culte sacré chez toutes les nations, elle ait fait alliance, hors du temple comme dans le temple, avec ce qu'il y a de plus infime et de plus abject dans la représentation des passions et des vices de l'humanité; qu'ainsi, après avoir été étudiée et vantée par les sages, les législateurs, les philosophes, les poètes de tous les âges, elle soit devenue tout-à-coup un objet de dédain pour tout esprit sérieux; c'est là un fait trop frappant par lui-même pour qu'il ait besoin de confirmation. Mais que, au moment où nous parlons, cet art cherche à se relever de l'anathème qui pèse encore généralement sur lui; qu'il semble se préparer à de nouvelles et brillantes destinées par le souvenir de ses destinées passées et de la consécration qu'il reçut à son origine; que, par un retour marqué aux inspirations nobles et saintes, il vienne expier sa part // 536 // de complicité dans le grand œuvre de destruction: c'est là une proposition non moins vraie, selon nous, mais qui a besoin d'être fortifiée de l'autorité de certains faits contemporains.

Examinons donc la direction et la tendance de l'art telle qu'elle se manifeste aujourd'hui, 1° du côté des compositeurs: 2° du côté du sentiment général qui se produit par la presse; 3° du côté des théoriciens et des critiques.

Si nous saisissons bien les caractères dominans des productions musicales contemporaines, il nous sera facile d'observer la liaison intime de ces caractères avec les idées qui pénètrent les esprits à notre époque, et qui tendent de plus en plus à devenir générales. Il est certain que les compositions des trois derniers grands musiciens de l'Allemagne reflètent un ordre d'idées bien supérieur à celui dont les œuvres de Haydn et Mozart semblaient dériver. La glorification de cette pensée, l'exaltation indéfinissable de ce sentiment, qui prêtent tant de puissance à la musique de Beethoven, de Weber et de Schubert, prouvent combien l'intelligence de ces hommes s'était mise en rapport avec les pures clartés que la doctrine du spiritualisme commençait à répandre dans un siècle encombré de systèmes matérialistes. Cet élan généreux vers l'avenir, ce besoin de réorganisation et de croyances qui nous presse, a d'abord fait tressaillir l'âme des ces artistes, et c'est là évidemment le secret de leurs inspirations. Cette invocation à la foi, qui retentit de toutes parts, à un écho dans leurs chants.

Néanmoins, ces productions, celles de Beethoven surtout, furent pendant longtemps un sujet de contradiction parmi les gens du monde et les gens de l'art. Ces derniers, qui s'obstinent toujours à juger les œuvres d'une époque avec les idées arrêtées et les théories formulées d'après les œuvres de l'époque précédente, ne pouvant établir une équation parfaite entre leurs systèmes et les compositions dont nous parlons, les déclarèrent obscures, extravagantes dans le fond, étranges et insolites dans la forme. Mais, il faut bien le reconnaître, cette opinion avait sa source beaucoup moins dans l'obscurité prétendue des nouveaux caractères qui s'introduisaient dans la musique, que dans l'impuissance où l'on était de saisir la corrélation de ces mêmes caractères avec ceux que la tendance du siècle accusait au dehors. Sur ce dernier point, il importe de dire en passant que les théoriciens, les harmonistes, qui devraient être les seuls juges compétens et naturels de toute œuvre musicale, s'en prennent souvent aux œuvres d'art des défauts de leur intelligence ou de leur éducation. Aussi, tant qu'ils dédaigneront de joindre certaines notions de philosophie générale à la connaissance de leur spécialité; tant qu'ils envisageront la musique comme un art isolé, indépendant de tous les élémens qui constituent la vie sociale, et ne verront pas en elle, comme dans tous les autres arts, un miroir dans lequel l'humanité se reproduit et se mire incessamment dans sa marche; tant qu'ils feront consister la perfection dans l'observation exacte, stricte, rigoureuse, des règles qui ne sauraient exprimer par elles-mêmes que des rapports matériels de sons et d'accords; tant qu'il en sera ainsi, les théoriciens et les harmonistes verront leurs jugemens réformés par l'indestructible et infaillible instinct des masses.

Et c'est ce qui arriva pour la musique de Beethoven. Ce furent les masses qui, les premières, devinèrent la pensée du musicien, par la raison toute simple que, moins préoccupées de la question matérielle des formes, elles subirent plus facilement l'influence de cette pensée. Tandis que les savans se débattaient entre eux, à propos de Beethoven, sur la prééminence du *genre classique* et du *genre romantique* dans l'art musical, le public écoutait avidement de sublimes ouvertures, de colossales symphonies. Il ne comprenait pas tout sans doute; mais, sous cette écorce rude et hérissée, sauvage parfois, il sentait, pour ainsi dire, circuler une sève abondante et féconde qui transpirait par tous les pores. Dans la confusion de ses perceptions indistinctes, l'oreille à chaque instant était avertie de la présence d'un je ne sais quoi de vivant et de puissant, d'un *mens* caché aux yeux de la science, mais qui se communiquait à l'auditeur par mille relations mystérieuses. Tout-à-coup on s'avisa // 537 // d'appliquer à cette musique quelques expressions par lesquelles on désignait certains besoins sociaux; c'étaient, par exemple, des mots tels que ceux-ci: *Sentiment religieux — désir de l'infini*. — Aussitôt le voile tomba, et, comme un édifice qui s'illumine dans une sombre nuit, découvre, aux lueurs d'une lumière croissante, la majesté et la hauteur de ses proportions, la pensée musicale resplendit au milieu de son cortège de formules mélodiques et harmoniques, jusqu'à ce que, se confondant avec son expression dans une magnifique unité, elle rayonna dans toutes les âmes.

On demande ce que Beethoven a fait. Le voici: Il est une foule d'artistes qui savent parfaitement la musique, qui n'ignorent aucun des secrets de la science, qui connaissent tout dans l'art, excepté ceci: savoir, *ce que la musique est en elle-même*. C'est là l'unité, la quantité première et mystérieuse qu'ils ne peuvent définir. Or Beethoven leur a appris, à ceux du moins qui sont capables de porter leur vue au delà du cercle étroit de composition ou d'exécution dans lequel leur spécialité les renferme, que la musique est non seulement un moyen de manifestation pour les hommes, par lequel ils s'expriment eux-mêmes, ainsi qu'ils représentent les objets extérieurs qui les impressionnent; mais qu'elle est encore un moyen de révélation, une langue préparatoire, une première et secrète puissance par laquelle ils s'initient les uns les autres à certains ordres de vérités que le sens intime de l'âme a besoin de pressentir pour qu'elles soient perceptibles à la raison et à l'esprit. La musique, par son expression vague, indéfinissable, fait naître le sentiment comme précurseur de la pensée; elle aplanit ainsi la voie à l'intelligence, et, à force d'images, elle prévient la définition. De cette façon, le musicien devient l'auxiliaire du poète, de l'écrivain, du publiciste, du philosophe; il est historien avec l'un, prophète avec l'autre, et c'est ainsi que la musique tient son rang dans l'ordre universel des choses intellectuelles, et qu'elle a sa part dans ce haut enseignement confié à toutes les connaissances humaines.

Toutefois, la musique de Beethoven, de Weber et de Schubert représente encore l'individualisme humain sous ses principales nuances; elle est pleine de contrastes, de variété, de trouble et d'agitation. Mais cette agitation a sa source dans un immense désir de l'infini; elle peint les rapports de l'ordre borné, terrestre; mais ne trouvant ici-bas que douleur, désenchantement, illusion, elle aspire à l'ordre éternel, et remonte à Dieu. Ce n'est plus l'individualisme épicurien, féminin, sensualiste de Mozart, cherchant le bonheur sur la terre, et l'y trouvant à force de précautions, d'arrangemens, d'accommodemens ingénieux; car Mozart, tout Mozart qu'il est, avec sa puissante et souple intelligence et son art prodigieux, appartient au dix-huitième siècle: ce n'est pas l'individualisme sceptique, frondeur et lascif de Rossini, qui cherche, non le bonheur, mais le plaisir, et se rue de gaîté de cœur dans les jouissances dévorantes des sens; mais c'est l'individualisme épuré, large, sympathique, généreux; en quelque sorte l'individualisme social, qui se meut légitimement dans la sphère de la liberté humaine, et qui veut diriger sa marche vers le point où converge tout ce qui est dans l'ordre.

Le même caractère se reproduit à certains degrés dans ce que l'art musical nous offre de sérieux au moment où nous parlons. Quatre hommes surtout le reflètent dans leurs œuvres avec des modifications remarquables. Ce sont, d'une part, MM. Meyerbeer et Lesueur, deux compositeurs qui tiennent leur place parmi les maîtres consommés; de l'autre, MM. Berlioz et Reber, dont le rang n'est pas encore fixé dans l'opinion publique.

M. Meyerbeer, tout en maintenant, d'un côté, la musique dans la voie de large individualisme tracée par ses trois prédécesseurs, de l'autre, l'a rapprochée davantage de l'expression religieuse, en introduisant, avec

une extrême puissance, la tonalité ecclésiastique au sein de la musique dramatique, laquelle repose sur une tonalité toute différente. M. Meyerbeer semble avoir très bien compris que la musique, expression de l'homme, devait avoir, comme l'homme, une double destination; que son objet, // 538 // en premier lieu, était d'exprimer, au degré où l'esprit les conçoit, les rapports de l'ordre éternel vers lequel l'homme aspire dans l'avenir; et, en second lieu, les rapports de l'ordre matériel et borné dont l'homme dépend dans le présent; que, en conséquence, le système général de l'art devait présenter deux sortes de conditions, deux propriétés, deux modes principaux, constitutifs, l'un de l'harmonie consonnante, propre à l'expression religieuse; l'autre, de l'harmonie dissonnante et modulée, propre à l'expression mondaine. C'est là, en effet, bien qu'on l'ignore communément, ce qui détermine la constitution fondamentale de l'art musical européen: d'une part, la *tonalité ecclésiastique*, qui représente le calme, la majesté, le repos, l'infini; d'autre part, la *tonalité mondaine* ou *dramatique*, qui représente l'inquiétude, l'agitation, la succession, le fini. Donc deux sortes de musiques distinctes l'une de l'autre, comme l'âme et le corps, mais liées entre elles, comme le corps et l'âme, la *musique spirituelle* et la *musique temporelle*, la musique sacrée et la musique profane. La première exprime l'âme humaine à l'état de fixité et de contemplation dans le sein de Dieu; la seconde exprime l'âme humaine dans toutes les modifications des passions et des sentiments. Celle-ci est selon le temps et la déchéance; celle-là est selon la réhabilitation et l'éternité.

Or, en combinant entre elles ces deux tonalités, en associant l'un à l'autre ces deux ordres d'idées en musique, M. Meyerbeer a-t-il complètement rempli le but de l'art, de l'art qui doit vivre en même temps d'inspiration humaine et d'inspiration divine? A-t-il définitivement ouvert à la musique, parallèlement à cette large voie d'individualisme dans laquelle l'école de Beethoven l'avait transportée, la véritable voie religieuse, la voie catholique? Nous sommes forcé de résoudre négativement cette question, parce que M. Meyerbeer, tout en faisant de la musique chrétienne au point de vue de la tonalité ecclésiastique, ne fait point, dans son esprit et dans son âme, acte de soumission et d'acquiescement à l'ordre de croyances dont la constitution musicale ecclésiastique est l'expression; il se saisit bien de l'instrument, mais il le met au service d'une pensée autre que celle qui doit le diriger; en d'autres termes, M. Meyerbeer admet spéculativement le sentiment religieux, mais il ne l'éprouve pas en lui-même; il veut bien se servir de la *lettre*, mais il rejette l'*esprit*. Il ne voit dans le mode constitutif de l'expression de la pensée chrétienne qu'un moyen d'effets, une occasion de contrastes matériels; de sorte que, croyant faire de l'art religieux, il ne fait encore autre chose que de l'individualisme. Ce n'est pas que, placé dans de semblables conditions, ses chants ne viennent à subir parfois l'inspiration que ces conditions semblent appeler d'elles-mêmes; mais, le plus souvent, c'est son intelligence et sa raison qui guident le compositeur. S'il faut enfin dire notre pensée tout entière sur M. Meyerbeer, nous ajouterons que nous ne trouvons en lui aucune foi quelconque, divine ou humaine. Beethoven, Weber, Schubert ont foi en Dieu, en l'humanité, en un monde meilleur; c'est une foi non formulée en dogmes définis, si l'on veut, mais vive, mais puissante au point de vue du sentiment. Rossini lui même a foi en quelque

chose; il croit aux sens, à l'ivresse, à la volupté. Nous sommes embarrassé de dire ce que croit M. Meyerbeer. Il discute, il admet, il examine, il nie, il affirme, sans haine, sans enthousiasme et sans passion; c'est de l'éclectisme tout pur. Tout ce qu'on peut dire, c'est que M. Meyerbeer a foi en lui, et il a raison jusque là, car on vit rarement une organisation aussi vigoureuse et une volonté aussi ferme.

Quoi qu'il en soit, alors même que M. Meyerbeer n'eût réussi qu'à retrouver la forme, le corps, le vêtement qui convient à la pensée religieuse, au lieu de ressusciter à la fois cette pensée et son expression, il aurait pourtant fait faire un grand pas à l'art. De l'expression on arrive bientôt à l'idée, du symbole où vient à la croyance. M. Meyerbeer a remplacé l'art dans le sanctuaire; un autre le fera prier.

Si le système de M. Meyerbeer, tel que nous venons de l'analyser, pouvait prévaloir parmi les musiciens, on pourrait dire qu'il existe des procédés mécaniques pour composer, soit de la musique reli- // 539 // -gieuse [religieuse], soit de la musique mondaine. Il ne s'agirait alors, en effet, que de substituer la tonalité ecclésiastique ou l'harmonie consonnante à la tonalité moderne, ou cette dernière à la première, pour exprimer des sentimens d'adoration et d'extase, ou l'emportement et le délire de toutes les passions. Mais nous croyons avoir assez nettement expliqué que ces deux tonalités, ces deux propriétés de la musique ne constituent pas telle ou telle expression; qu'elles sont, au contraire, elles-mêmes, deux expressions, deux modes qui relèvent de deux sentimens inhérens à la nature de l'homme, le sentiment de foi et le sentiment de l'individualisme humain, lesquels subsistent *à priori*, et sont indépendans de toute idée de constitution et de système d'art.

Il est donc nécessaire que le compositeur de musique sacrée se place dans deux conditions; qu'il éprouve d'abord ou qu'il s'approprie intimement le sentiment qu'il s'agit d'exprimer; qu'il l'exprime, en second lieu, dans le mode déterminé par la nature de ce même sentiment. La première de ces conditions appartient à l'ordre moral, et rentre dans ce qu'on appelle *esthétique*; la seconde est de l'ordre matériel, et tient à la partie technique de l'art. Si M. Meyerbeer s'est arrêté à celle-ci, M. Lesueur s'est attaché à celle-là. De sorte qu'en additionnant ces deux artistes l'un avec l'autre, on obtiendrait pour total le compositeur catholique au complet.

Soit que les usages et les convenances de la chapelle royale, pour laquelle M. Lesueur a écrit la plupart de ses *messes*, ne lui aient pas permis d'employer la tonalité ecclésiastique, et lui aient imposé l'obligation de déployer, jusqu'à un certain degré, le luxe et la pompe de la musique théâtrale; soit qu'il n'ait pas regardé lui-même l'emploi de cette tonalité comme une condition indispensable de l'expression religieuse, ce compositeur s'est constamment renfermé dans le système de la tonalité mondaine. Mais il est évident que M. Lesueur s'est efforcé de plier, autant que possible, ce système au caractère de la prière, en se montrant sobre de modulations, en évitant les dissonances, en recherchant la suavité des chants et la simplicité de l'harmonie. Il a montré la même retenue à l'égard

de l'instrumentation, en se gardant bien d'opposer entre eux des contrastes de timbres et des variétés de sonorités, qui, comme on l'a fort bien remarqué, «sont un des moyens d'expression des passions humaines, qui ne devraient pas trouver place dans la prière¹.» Tous ses effets, il les a concentrés dans les voix qu'il regarde, avec raison, comme la partie intellectuelle des moyens d'expression de la musique, et l'on ne peut lui contester dans les résultats de ce genre une très grande supériorité. Enfin, si les œuvres sacrées de M. Lesueur ne se font pas remarquer par cette richesse d'harmonie et d'orchestration, ces combinaisons neuves, savantes et pleines d'éclat, que l'on admire à regret dans des compositions qui ont la même destination, bien qu'elles soient plus dramatiques que religieuses, on ne saurait nier qu'elles ne l'emportent de beaucoup sur ces dernières, sous le rapport de la gravité, du grandiose et de la majesté.

M. Lesueur [Le Sueur] est allé plus loin dans ses oratorios, notamment dans celui intitulé: *Ruth et Noémi*. Ici, avec encore plus d'onction, de calme et de candeur dans la mélodie, il s'est attaché à appliquer à l'orchestre le système de l'orgue. Nous expliquerons, dans la suite de notre cours, comment, à raison de la double destination de la musique, les instrumens se divisent en deux catégories, l'une propre à l'expression du sentiment religieux, l'autre propre à l'expression du sentiment humain. Le violon et tous les instrumens à cordes et de percussion conviennent parfaitement à l'expression dramatique et passionnée. Mais M. Lesueur a employé les violons d'une manière particulière dans son oratorio, en leur faisant produire, au moyen des sourdines, une harmonie voilée et mystérieuse, qui les assimile à ce jeu d'orgue connu sous le nom de jeu de fond. Quant aux instrumens à vent, il les fait sonner tous à la fois dans les mêmes passages, et soutenir un son égal et prolongé de manière à imiter les registres des jeux // 540 // d'orgue. Du reste, cette instrumentation n'est pas sans analogie avec celle que M. Meyerbeer a tentée avec tant de succès dans quelques morceaux des *Huguenots*.

Restent MM. Berlioz et Reber, sur lesquels nous ne dirons que quelques mots, par la raison qu'ils ont encore beaucoup à faire et que nous avons beaucoup à attendre d'eux.

Les compositions de M. Berlioz ont produit une trop vive sensation dans le monde musical, et ont fait naître une trop grande diversité de jugemens et d'opinions, pour qu'il puisse être indifférent d'en apprécier le caractère distinctif. Le trouble continu, l'agitation excessive de cette musique, l'absence presque totale de calme qu'on y remarque, son expression mobile, impétueuse, semblent indiquer assez que la vocation de M. Berlioz ne le porte pas vers la musique sacrée, cette musique humble, austère, simple et reposée. La symphonie de M. Berlioz, puissante, immense, roule tous les orages de l'âme; elle se plaît dans le choc de tous les sentimens, de toutes les passions; elle fait ses délices de toutes les tortures morales et physiques; les plaintes, les douleurs de l'humanité, elle les écoute et les contemple avec joie: on dirait un noir

¹ *Résumé philosophique de l'Histoire de la Musique*, par M. Fétis, p. ccxx.

génie qui bouleverse les élémens et met le feu aux quatre coins du monde pour régner en paix sur le néant. Quelquefois un rayon de bonheur vient luire au milieu de ces ténèbres; mais on sent que pour l'âme du poète ce bonheur n'est plus qu'un souvenir. Après ce moment insaisissable, elle reprend ses doutes, son désespoir, et, dans l'avenir, elle ne voit que fatalité. C'est là, certes, de l'individualisme négatif, anti-social; mais, au fond, il n'est que le pendant, le contraste de cet autre individualisme que nous avons déjà esquissé. Celui-ci entrevoit la félicité dans l'avenir, celui-là pleure la félicité passée; l'un célèbre la réhabilitation de l'homme, l'autre chante la déchéance de l'ange.

Au reste, de pareilles productions sont un progrès, si on les compare aux productions de l'école sensualiste. L'école sensualisme, en effet, tend au renversement de l'ordre et à ériger le désordre à sa place. Le caractère qui domine dans M. Berlioz, au contraire, n'est point la haine de l'ordre, n'est point la destruction: c'est une profonde et amère tristesse sur un Paradis perdu à jamais; c'est la glorification de la douleur et du désespoir. Et c'est à raison de ce sentiment que nous tenons compte de la direction que M. Berlioz a suivie dans ses œuvres, d'autant plus que son mâle talent n'est pas sans parenté avec certaines autres individualités poétiques et littéraires, qui exercent une influence puissante sur l'époque.

De tous les compositeurs actuels, celui qui nous paraît s'être le plus approché du point de vue de l'art catholique, en se plaçant dans les deux conditions esthétique et théorique, définies plus haut, est un jeune protestant, M. Henri Reber. Toutes les fois que cet artiste est dominé par une pensée religieuse, et c'est ce qui arrive le plus souvent, l'expression de son chant se transfigure et se divinise; son harmonie procède par consonnances, le tissu musical de sa composition devient, pour ainsi dire, transparent, limpide, aérien. Tout en innovant dans la modulation et dans la forme, M. Reber prête à ses accens une grâce antique, un parfum de sanctuaire, une chasteté virginale. Nous savons bien que ce que nous disons ici ne réveille aucune idée, aucun souvenir dans l'esprit de la plupart de nos lecteurs; mais nous les prions de nous donner acte de nos paroles, bien assurés que tôt ou tard elles trouveront leur justification.

Cette même tendance qui se manifeste à l'état de *fait* chez les artistes et dans le mouvement général de l'art, apparaît dans l'opinion publique à l'état de *sentiment*, comme elle se produit, nous le verrons tout à l'heure, à l'état de *raison* chez les théoriciens et les critiques.

(La suite de l'Introduction au prochain numéro.)

L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE, juin 1836, pp. 535–540.

Journal Title: L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: JUIN 1836

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: 1

Year:

Pagination: 535 à 540

Issue: 6

Title of Article: COURS SUR LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET PROFANE.

Subtitle of Article: INTRODUCTION.

Signature: JOSEPH D'ORTIGUE.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Internal main text

Cross-reference: 'Cours sur la musique religieuse et profane', *L'Université catholique*, juillet 1836, pp. 31–36; août 1836, pp. 103–111; septembre 1836, pp. 183–192; novembre 1836, pp. 335–340; janvier 1837, pp. 43–47; février 1837, pp. 112–117; avril 1837, pp. 276–283; juillet 1837, pp. 37–44; août 1837, pp. 116–122; septembre 1837, pp. 184–192; décembre 1837, pp. 426–432; mai 1838, pp. 361–371; août 1841, pp. 93–102; octobre 1841, pp. 263–272; novembre 1841, pp. 340–348; janvier 1842, pp. 17–26.