

*L'Armonia* de Florence veut bien, de temps en temps, entretenir ses lecteurs de musique religieuse ancienne et moderne. Ce journal consacrait, il ya quelques mois, un examen à deux compositions écrites spécialement pour *la Maîtrise* par les deux musiciens les plus illustres de notre époque, savoir: *l'O salutaris* à quatre voix seules de Rossini, et le *Pater Noster*, chœur à quatre voix, de Meyerbeer. Comme il est juste que nous sachions en France de quelle manière on apprécie, à l'étranger, les œuvres inspirées par *la Maîtrise*, nous donnerons cet article de *l'Armonia*.

Nous le ferons néanmoins précéder d'un article plus étendu et plus important que le même recueil vient de publier sur Palestrina, et sur deux œuvres de ce prince de la musique sacrée. Il est bon que nos lecteurs soient informés qu'il existe, à Florence, une Société pour l'étude de la musique classique; cette société doit remonter déjà à plusieurs années, puisque sa deux cent quarante-deuxième séance a eu lieu le 15 du mois de mai dernier. Quoi qu'il en soit, c'est dans cette séance, dont *l'Armonia* du 31 mai rend compte, que les deux compositions de Palestrina ont été exécutées, sous l'habile direction du professeur Jérémie Sbolci; la première est la messe *Æterna Christi munera*, que *la Maîtrise* a donnée tout entière à ses abonnés; la deuxième est un *O Salutaris*.

Nous le disons sincèrement: nous avons vu avec une vraie satisfaction un journal, placé à un point de vue tout différent du nôtre, et ne s'occupant généralement que de musique de théâtre et de concert, faire un éloge pompeux de Palestrina, et représenter l'étude des œuvres de ce grand homme indispensable, non-seulement à tout compositeur qui se destine à la musique d'église, mais encore à quiconque veut se familiariser avec tous les procédés de l'art d'écrire.

Nous pouvons d'autant moins passer sous silence le secours inespéré que *l'Armonia* veut bien nous prêter, que nous étions plus éloigné de nous attendre à trouver un auxiliaire dans ce journal. Il tient, à peu de choses près, sur le style sacré, le même langage que nous, et les modèles de la grande école religieuse et classique, il les recommande à l'élève comme devant être l'objet de ses constante méditations, comme ces *exemplaires* vénérables qu'il doit manier et remanier sans cesse :

Nocturna versate manu, versate diurna.

C'est pourquoi nous avons traduit tout au long l'article de *l'Armonia*, et nous le reproduisons ici, sans en excepter le trait de la fin qui, comme on le verra, porte le cachet distinctif du caractère italien. Nous essaierons ensuite d'éclaircir un point que l'auteur touche en passant, et qui laisse quelque obscurité dans l'esprit faute de développements suffisants.

[...]

// 57 // Nous aurions pu retrancher ce dernier trait; eh, bien, non; nous l'avons laissé subsister comme un indice caractéristique. // 58 //

Il n'y a effectivement que le laisser aller italien qui puisse se donner, en guise de bouquet, le plaisir d'une fantaisie sur *la Fille du régiment*, dans une séance consacrée à la grande musique classique, et dans laquelle on a entendu deux compositions de Palestrina.

PRILINTE.

La chute est jolie, amoureuse, admirable!

ALCESTE.

La peste de ta chute! empoisonneur au diable!  
En eusses-tu fait une à te casser le nez!

Je ne dis des injures à personne, je ne souhaite de mal à personne; à part cela, je partage tout à fait l'avis d'Alceste.

Reprenons maintenant le ton sérieux.

L'auteur de l'article range la musique de Palestrina dans l'ordre auquel M. Fétis a donné le nom d'*ordre unitonique*. M. Fétis, analysant les diverses transformations que la musique a subies depuis Palestrina, les ramène à quatre ordres principaux, qu'il désigne sous les noms suivants; 1<sup>e</sup> *ordre unitonique*; 2<sup>e</sup> *ordre transitonique*; 3<sup>e</sup> *ordre pluritonique*; 4<sup>e</sup> enfin *ordre omnitonique*.

Je n'ai pas à me prononcer ici sur l'exactitude philosophique et le mérite de ces quatre divisions, que j'ai pu accepter dans un temps, mais sur lesquelles, sans l'ombre de préjudice pour la science et l'autorité de M. Fétis, devant lesquelles je m'incline le premier, j'ai dû faire plus tard quelques réserves, par suite d'études et de réflexions plus approfondies. Je me borne, quant à présent, à faire observer que l'auteur de l'article semble se contredire lui-même, en admettant, d'une part, que la musique de Palestrina appartient à l'*ordre unitonique*, et en admettant, de l'autre, que cette musique contient des *transitions* et des *modulations*. Si sobre de *transitions* et de *modulations* que soit la musique de Palestrina, elle doit être rangée, pour peu qu'elle en contienne, non dans l'*ordre unitonique*, mais bien dans l'*ordre transitonique*. L'*ordre unitonique* ne me paraît devoir s'appliquer réellement qu'au plain-chant, et encore faudrait-il faire abstraction des modes et de leurs distinctions, ce qui serait l'anéantissement du système. Ce qui fait naître, dans mon esprit, des doutes sur la justesse rigoureuse de la classification de M. Fétis, c'est, outre ce que je viens de dire, la distance incommensurable qui existe entre ce premier *ordre unitonique* et les trois suivants, c'est en outre, le lien étroit qui unit ces derniers. L'*ordre unitonique* ne se rapportant qu'à un système dont la tonalité du plain-chant est la base, n'a aucune affinité avec les autres ordres, qui ne sont que des transformations graduelles et presque insensibles d'un système qui a pour base la tonalité moderne. En un mot, le premier de ces quatre ordres forme un tout à part qui se rattache à un système; les trois autres forment également un tout à part qui se rattachent au système opposé.

Il n'est donc pas exact de dire que la musique de Palestrina appartient à l'*ordre unitonique*. Ce qui a trompé plusieurs esprits, et même d'excellents esprits, c'est l'habitude qu'avait Palestrina de prendre un ou plusieurs thèmes de plain-chant qu'il développait suivant sa libre inspiration; mais on n'a point assez remarqué que le choix de tel ou tel sujet n'impliquait pour lui aucune obligation de se renfermer dans les limites du mode auquel ce motif était emprunté. Palestrina, je le répète, suivait la libre inspiration de son génie; sa musique était chrétienne, parce que la forme chrétienne était la forme générale de l'art à son époque. Au fond, la musique de Palestrina était aussi indépendante des prescriptions liturgiques, que peut l'être le *Stabat* de Rossini à l'égard de ces mêmes lois. Et, quant à la tonalité, Palestrina est bien plus indépendant de la tonalité ecclésiastique, laquelle est en quelque sorte venue expirer dans ses propres ouvrages, que Rossini ne l'est de la tonalité moderne,

qui, dans les œuvres de ce maître, se montre riche de ses plus beaux développements.

Pour achever d'éclaircir cette question importante, qu'il me soit permis de citer en finissant quelques lignes de la préface qu'on lit en tête du *Traité d'Accompagnement du plain-chant*, que M. Nie- // 59 // -dermeyer [Niedermeier] et moi avons publié. Voici ce qu'on y lit sur le style des principaux maîtres de l'école romaine:

« Sans parler de quelques dissonances qu'on y remarque, rarement il est vrai, on peut dire que leurs compositions, par les nombreuses altérations de la tonalité qui s'y rencontrent, pressentent une tonalité nouvelle à la veille d'éclorre. On y a presque partout le sentiment du mode majeur et du mode mineur, et, dans la conclusion des périodes, le sentiment des cadences modernes; autant de faits nouveaux dont Palestrina n'avait pas tiré les dernières conséquences, car il n'est pas donné au génie même d'entrevoir tout ce que contient le germe qu'il a fécondé. Mais ces conséquences furent tirées par les successeurs de ce grand homme, auxquels il faut faire remonter la formation de l'harmonie dissonante. Les œuvres de cette école ne peuvent donc se rapprocher du caractère du plain-chant que par certains traits éloignés de tonalité générale. »

Passons maintenant à l'article de *l'Armonia* sur *l'O Salutaris* de Rossini et le *Pater* de Meyerbeer.

« Rossini ainsi que Meyerbeer, ont offert une composition au journal parisien *la Maîtrise*, dont la tendance est excellente et qui s'est consacré à l'œuvre de restauration de la musique sacrée.

« *L'O salutaris* de Rossini est à quatre voix seules. Nous n'hésitons pas à affirmer que, dans le genre sacré, Rossini ne s'est jamais montré plus grand que dans ce petit morceau où respire un sentiment de sainteté qui émeut et transporte l'âme toute entière dans un monde d'ineffable harmonie. L'artifice est à peine visible, et quand il se montre c'est avec une simplicité qui produit néanmoins un effet magique, comme dans cette progression en imitation sur les paroles *Da robur, fer auxilium*, qu'on remarque vers la fin. On trouve dans la combinaison des voix, cette plénitude à laquelle on doit s'attendre de la part d'un maître aussi savant et aussi expérimenté, et, en outre, des effets de forte et de piano qui ravissent...

« Le *Pater noster* de Meyerbeer est d'un autre caractère; on y observe la gravité profonde de l'allemand absorbé tout entier dans la prière. On dirait que l'homme se tournant vers Dieu et se détachant de la terre reste frappé de la majesté des cieux. Ce morceau doit être chanté par un chœur à quatre parties, en sorte qu'il ne comporte pas ces délicatesses qui peuvent s'appliquer à une voix ou à un petit nombre de voix. L'art est visible dans cette composition; mais il est loin de cet art ingrat qui, comme le voudraient quelques-uns, n'est que pour la satisfaction des yeux. Les parties procèdent par diverses modulations, se heurtant, se rapprochant, tantôt marchant de concert, tantôt avançant par bonds impétueux, tantôt s'unissant avec douceur, mais toujours en vertu de cette vie puissante d'où naît une harmonie qui s'empare de l'âme et la transporte.

« Tout artiste comme tout amateur de musique voudra certainement connaître ces deux chefs-d'œuvre des deux plus grands génies de notre temps. »

**LA MAÎTRISE, 15 juillet 1858, pp. 55; 57-59.**

Il y a bien aussi quelques légères traces de l'esprit italien dans cette analyse critique du dernier écrivain. Nous n'en remercions pas moins l'*Armonia* de l'attention qu'elle porte à nos publications et nous ajouterons que nous comptons sur son utile concours dans toutes les questions où devront intervenir les grands principes de l'art classique.

LA MAÎTRISE, 15 juillet 1858, pp. 55; 57-59.

Journal Title:	LA MAÎTRISE
Journal Subtitle:	JOURNAL DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Day of Week:	
Calendar Date:	15 July 1858
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	4
Year:	2 <sup>ème</sup> année
Series:	None
Issue:	15 Juillet 1858
Livraison:	None
Pagination:	55; 57-59
Title of Article:	None
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Internal Text
Cross-reference:	Introduction puis Conclusion d'un article signé A.B., « Société Fondée pour l'Etude de la musique classique. – 242 <sup>e</sup> soirée. », 15 Juillet 1858, pp.55-57.