

Je me propose ici d'examiner les œuvres musicales que l'année 1855 a vu éclore et que la religion a inspirées.

Ces œuvres ne sont pas nombreuses: il n'y en a que deux, celles dont les noms figurent en tête de cet article. Hé bien! on peut dire malgré cela que l'année a été bonne. Ce n'est pas une année stérile que celle qui a produit deux œuvres de cette importance. Je vais essayer de dire sous quelles inspirations ces deux œuvres ont été conçues, selon leur destination particulière, et aussi, selon le génie et la manière de sentir de chaque compositeur. Mais avant d'en venir à cette analyse, on me permettra de soumettre aux lecteurs quelques considérations sur deux ordres d'idées qu'il importe de bien définir.

## I.

Je ne me souviens pas d'avoir assisté une seule fois dans une église à une grande exécution musicale sans avoir entendu dire autour de moi: — Oh! le plain-chant est bien plus beau! Pourquoi vouloir faire autrement? Pourquoi vouloir lutter contre le chant d'église? Ne vaut-il pas mieux s'en tenir au simple plain-chant?

Ce discours, je l'avoue, est un de ceux qui m'embarrassent le plus, et auxquels il me semble d'autant plus difficile de répondre sur-le-champ qu'il renferme en un sens quelque chose de très-vrai, mais que le plus communément la personne qui parle ne discerne pas d'une manière bien nette.

Si je ne me trompe, il y a là tout d'abord un sentiment confus de cette vérité que le plain-chant est la seule forme musicale appropriée au culte, que c'est là son unique destination, et que, par cela même, il est essentiellement distinct de l'art moderne; — mais en même temps, comme, d'un autre côté, on ignore en quoi il en diffère fondamentalement, on va jusqu'à confondre la nature de l'un avec celle de l'autre, et, par suite, à établir entre les deux des comparaisons // 66 // qui supposent justement le contraire de ce que l'on vient d'admettre, à savoir que ces deux formes d'art reposent sur les mêmes données et les mêmes principes, et que les impressions qu'elles produisent dans leurs sphères particulières dépendent des mêmes conditions de vérité, de beauté et d'expression.

Ceci a besoin de quelques explications. J'en demande pardon d'avance; mais, malgré mon aversion pour les dissertations oiseuses, il m'est impossible de ne pas saisir cette occasion d'examiner en peu de mots les conditions propres à ces deux formes d'art.

On ne m'accusera certes pas de méconnaître dans le plain-chant ce cachet incommunicable, et, comme disent deux écrivains éminents, Villoteau et l'abbé Baini, ce «je ne sais quoi d'inimitable», de noble et d'imposant qui fait des monuments du plain-chant des chefs-d'œuvre de la plus belle et de la plus sublime simplicité<sup>1</sup>. Mais ce «je ne sais quoi

---

<sup>1</sup> Conférer Villoteau: *De l'analogie de la musique avec le langage*. Paris, 1807, t.1, p. 263 et 264,

d'inimitable», auquel l'art purement humain n'atteindra jamais, à quoi tient-il? Il tient à ce que dans le plain-chant le sentiment de la personnalité humaine disparaît entièrement; à ce que l'ordre d'idées dont il est l'expression suppose l'oubli absolu de toute préoccupation d'art, l'exclusion complète des éléments auxquels l'art séculier demande ses plus puissants moyens d'effet. L'art mondain a besoin du concours de tous les instruments qu'il unit aux voix; l'art chrétien ne garde que les voix, et, à l'exception d'un seul instrument à part, l'orgue, auquel il ne confie d'ailleurs qu'un rôle secondaire, l'orgue incorporé en quelque sorte à l'édifice, il bannit tous les autres. L'art mondain cherche la variété dans la diversité des modulations, dans les artifices de l'harmonie, dans les mélanges et les contrastes des sonorités; l'art chrétien se fait une condition principale de la monotonie, monotonie dans l'unité des voix, dans l'unité de la mélodie, comme aussi dans l'unité d'un seul ton; car, on ne saurait trop le rappeler, il n'y a pas de «tons» dans le plain-chant; il n'y a que des modes. Dans l'art mondain, l'idée de l'être successif, mobile, agité, l'idée du temps et de l'espace sont rendues sensibles au moyen des transitions, de la mesure et de ses combinaisons, des timbres et de leurs oppositions; dans l'art chrétien, l'idée de calme, de permanence, d'immutabilité, d'infini, ne sont pas moins présentes, puisque le chant y parcourt des degrés portant en soi comme une valeur absolue // 67 // lue [absolue] et une durée abstraite. En sorte que ces deux grands caractères que l'art chrétien et l'art mondain comportent et qui les différencient radicalement sont inhérents à la constitution, c'est-à-dire aux éléments intimes de chaque système. Et cela est si vrai que pour mon compte je défierais le compositeur le plus sincèrement croyant de réaliser, dans sa plénitude et sans mélange d'expression profane, l'expression chrétienne au sein de la tonalité moderne; comme aussi, s'il était permis de supposer incrédule ou sceptique un des auteurs des plain-chants jusqu'au douzième siècle, les cantilènes créées par lui n'en seraient pas moins dignes du sanctuaire, tant les lois de la tonalité sont impérieuses.

Ce n'est pas que l'art purement humain soit privé de la faculté de s'élever au-dessus de la nature terrestre; ce n'est pas qu'il lui soit refusé de regarder le ciel. Il regarde le ciel, il l'entrouve; Beethoven en est un sublime exemple, et en dehors de tout dogme défini et de toute forme liturgique arrêtée, on peut dire que Beethoven est, sinon chrétien, du moins religieux. On peut dire de lui, dans le même sens que de Platon, qu'il est divin. Le ciel est donc le point de vue de l'art humain élevé à sa plus haute puissance. Mais voici la différence, c'est que cet art humain a son point de départ sur la terre, tandis que l'art chrétien, le plain-chant, vient du ciel, habite le ciel qui est son lieu et sa demeure. S'il s'abaisse vers la terre, il n'y touche pas, il n'y descend que juste ce qu'il faut pour s'emparer de l'homme et le transporter par la pensée aux pieds de celui qui est à la fois son principe et sa fin.

Ainsi dégagé de tout extérieur artificiel, presque de toute forme sensible, le plain-chant s'harmonise non seulement avec tout l'ensemble du

culte, avec l'imposante gravité des cérémonies, il s'harmonise encore avec la structure de l'édifice. Cette rectitude des lignes qui partent de la base pour s'élaner au sommet dans une admirable unité, vont bien avec la rectitude de cette simple mélodie qui monte à la voûte. Remplacez cette simple mélodie par la musique, c'est-à-dire par l'enchevêtrement des parties harmoniques, la concertation des instruments, la diversité des timbres de l'orchestre, les mille échos de la basilique vous répondront par une confusion telle que le musicien lui-même aura peine à reconnaître son œuvre. Ces combinaisons délicates, ces sonorités variées, ces raffinements, ces savants agencements qui auront tant de relief dans une salle de concert ou dans une chapelle, que l'œil même examinera si curieusement dans une partition, sont en pure perte dans une église. Tout cet art mer- // 68 // veilleux [merveilleux] se dissipe et s'annihile lui-même devant un verset du plain-chant qui par son unité même brave la répercussion des échos sonores. C'est là cette «harmonie si posée et religieuse de nos voix», dont parle Montaigne, et qui se marie si bien à «la vastité sombre de nos églises, à la diversité d'ornemens et ordre des cérémonies, et au son devotieux de nos orgues.»

Lors donc qu'à propos d'une exécution musicale dans un temple on s'écrie: «Le plain-chant est plus beau! laissez donc faire le plain-chant!» il est à craindre qu'on ne tienne compte ni des différentes conditions de beauté de l'art chrétien et de l'art humain, ni de la désavantageuse position dans laquelle sont exposées, même matériellement, les productions de ce dernier; et de plus il est à craindre que ce soit moins par la conviction de la supériorité réelle du plain-chant que l'on parle ainsi, que par la difficulté où l'on est de pouvoir comprendre de prime abord une œuvre d'art essentiellement compliquée.

Tout en défendant ici les prérogatives éternelles du chant ecclésiastique, que l'on ne saurait détruire sans détruire la liturgie, et par conséquent sans porter atteinte au culte, il est permis de demander pourtant ce que serait devenu ce genre de musique appelé musique d'église, ou sacrée, ou religieuse, si, depuis Palestrina jusqu'à Cherubini, il avait été interdit aux musiciens de prendre les textes consacrés pour sujet de leurs inspirations. Je sais bien que ce genre est bien plus voisin de la musique mondaine que du plain-chant, et qu'à la faveur de ce mot «musique sacrée», on a introduit bien souvent dans le temple l'art dramatique et profane. Mais, pour supprimer l'abus, doit-on supprimer la chose? doit-on se montrer plus rigoureux que l'Eglise elle-même qui tolère et a toujours toléré, dans certaines circonstances, le concours de l'art extérieur? Ce sont-là de graves questions. Qu'en égard à ce qui se passe aujourd'hui, nos seigneurs les évêques jugent à propos de défendre absolument le seuil du sanctuaire à l'art séculier plus ou moins déguisé sous le nom de musique religieuse, et ordonnent aux maîtres de chapelle d'apporter à l'étude, au maintien et à l'exécution du chant grégorien toute la sollicitude que ces maîtres de chapelle témoignent en maintes paroisses pour ce même art séculier, nous applaudirons de grand cœur à cette mesure énergique, seule capable, à notre sens, de sauver le plain-chant, de plus en plus dénaturé et étouffé par l'art mondain; bien entendu pourtant que nous l'accueillerons en tant que mesure d'urgence et transitoire

n'engageant nullement la conscience, et n'impliquant nullement // 69 // l'anéantissement d'un genre auquel l'art doit après tout tant de chefs-d'œuvre.

Mais, en attendant, soyons assez justes pour observer que l'Eglise admet dans certains cas des cérémonies empreintes d'une certaine pompe nationale ou militaire, où l'élément spirituel et l'élément temporel semblent s'associer dans de communes invocations ou de communes actions de grâces; en même temps que, d'un autre côté, nous constaterons que la musique dite d'église ne saurait sans péril sortir des chapelles et des concerts spirituels, pour affronter dans de grands vaisseaux, avec la complexité de ses moyens et la multiplicité de ses effets, la comparaison d'un chant simple et uni, et par cela même merveilleusement approprié aux conditions sonores de l'édifice.

Après ce préambule nous aborderons avec plus de liberté les deux œuvres qui font le sujet de cet article.

## II.

Le *Te Deum* de M. Berlioz, comme sa messe de *Requiem*, appartient à cette catégorie d'œuvres de musique d'église écrites pour une solennité nationale ou militaire. Il comporte toutes les ressources vocales et instrumentales dont une grande cité peut seule disposer; il suppose un vaste local pourvu d'un grand orgue destiné, dans l'intention du musicien, tantôt à donner la réplique, tantôt à s'unir à l'orchestre. La partie vocale se compose de deux chœurs à trois voix, et d'un troisième chœur d'enfants à une seule voix, qui ne se fait entendre qu'à certains intervalles, et qui, s'emparant, pour l'ordinaire, des motifs proposés par l'orgue, les fait planer en tenues prolongées sur la masse des deux autres chœurs. Cette partie n'est pas, à proprement parler, une partie réelle, puisque souvent elle ne fait que doubler une de celles des soprani, des ténors ou des basses, mais elle s'en détache par la qualité du timbre, et, par cela même, elle jette un effet nouveau dans l'ensemble. Telle est, pour ainsi dire, la charpente de tout l'ouvrage. On va juger maintenant de sa variété par la division des versets et les divers caractères qu'ils présentent.

Le premier numéro: *Te Deum laudamus*, s'ouvre pompeusement par cinq grands accords résonnant alternativement à l'orchestre et à l'orgue, après quoi celui-ci pose un motif qui va devenir le contre-sujet d'un grand chœur fugué, très-large, très-solennel, dont les entrées sont pleines d'élan, et qui se développe à travers un riche tissu harmonique. C'est bien là un chant de jubilation et de triomphe. // 70 // Toutes les idées mélodiques en sont nobles et belles. Pourquoi faut-il que ce morceau ne me fasse pas éprouver une satisfaction complète? Déjà, dès le quatrième accord, mon oreille est toute déconcertée par l'accord de *la* mineur que l'orgue fait succéder à l'accord du *si bémol* donné par l'orchestre. Toutefois cette impression ne serait que passagère, et je l'aurais vite oubliée si, quelques mesures avant la fin du morceau, mon oreille n'était affectée d'une sensation de même nature et ici beaucoup trop prolongée. Après un fort beau passage sur les paroles: *Te omnis terra veneratur*, toutes les voix à

l'unisson font entendre successivement les toniques d'*ut* mineur, de *si* bémol, de *la* mineur, de *sol* majeur, puis enfin de *fa* dièse. Certainement M. Berlioz n'est pas homme à écrire une semblable progression sans avoir eu une intention. Mais le malheur veut que je ne saisisse pas son intention et que je sois seulement choqué de ce que cette progression présente de brusque et d'étrange. Je rends justice à l'habileté avec laquelle le compositeur a évité les successions de quintes dans les parties instrumentales qui accompagnent ce passage, mais il n'en est pas moins vrai que la présence de chaque accord parfait entraîne nécessairement pour l'oreille la sensation de ces mêmes quintes. Je voudrais que M. Berlioz tînt compte de cette observation, qui ne m'est pas personnelle, que d'autres, dont l'opinion a plus de valeur que la mienne, ont faite également, et qu'il fît disparaître une tache qui dépare un des beaux morceaux de sa partition.

Le deuxième numéro n'est pas inférieur au premier. Il est d'un tout autre caractère; c'est l'hymne des séraphins: *Tibi omnes angeli, tibi caeli et universae potestates, tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant: Sanctus*. Une longue période se déroule sur les jeux de flûte de l'orgue. Cette période, pleine de charme mélodique, prouve que le vrai talent sait se rendre familier tous les tons, tous les genres de style lorsque les convenances l'exigent. On ne peut dire assurément que M. Berlioz ait une prédilection bien marquée pour, l'instrument de nos églises. Malgré cela, il a su, dans cette ritournelle et dans les divers dialogues entre l'orgue et l'orchestre qui suivent, s'appropriier en maître les secrets de ce qu'on appelle le style lié, qui, pour le dire en passant, doit son origine à l'impuissance de l'orgue de donner à telle note plus d'intensité et d'accent qu'à telle autre, ainsi que cela a lieu sur tous les autres instruments à souffle et à cordes. Cette égalité des sons, jointe à leur continuité, n'est pas un défaut, puisqu'elle produit cette harmonie massive, soutenue, tranquille et pour ainsi dire impassible, qui est un des plus beaux caractères de l'art reli- // 71 // gieux [religieux]; mais on conçoit très-bien qu'elle ait donné l'idée de ces artifices désignés sous les noms de retard et de prolongation, qui prêtent tant d'intérêt et de piquant à l'harmonie.

Après cette ritournelle, les voix de soprani entonnent le chant séraphique; elles sont accompagnées d'abord par les tenues et plus tard par les arpèges des flûtes, des hautbois et des clarinettes. Les autres voix adjoignent successivement, comme si, pour chanter l'hosanna éternel, l'on voyait arriver à la file le chœur des apôtres (*apostolorum chorus*), la troupe des prophètes (*prophetarum laudabilis numerus*), et l'armée des martyrs (*te martyrum candidatus laudat exercitus*). Cependant l'instrumentation se renforce graduellement, et elle arrive au plus grand déploiement des masses orchestrales; mais cette instrumentation, si puissante et éclatante qu'elle soit, plane toujours dans l'espace, elle a des ailes. Remarquez la phrase syncopée des violons et des basses, ainsi que le pizzicato des violons sur les diverses exclamations du chœur: *sanctus*. Enfin l'hymne, se tait sur la terre, et la première ritournelle, reprise par les violons, les violoncelles et les petits instruments à vent, puis terminée, par l'orgue, annonce qu'elle s'achève dans le ciel.

Comme dans le n° 2, une introduction de l'orgue précède le chœur n° 4, *Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos custodire*. Je signalerai ici l'accent de supplication qui distingue tout ce morceau, l'expression pathétique du dialogue entre les ténors et les soprani, tandis que les basses vocales, reposant consécutivement sur deux pédales graves, *fa* et *ré*, donnent à l'harmonie une plénitude et comme une profondeur incommensurable. Voilà de la grandeur, de cette grandeur qui s'obtient par des moyens simples et naturels; voilà une harmonie riche et majestueuse, une mélodie touchante et vraie.

Comme il est impossible d'analyser dans tous ses détails une oeuvre de si longue haleine, je passerai sous silence le n° 5, *Tu rex gloria, Christe*. C'est de tous les morceaux celui qui ne m'a laissé aucune impression saillante et dont je n'ai pu saisir l'enchaînement, soit à cause de la place désavantageuse que j'occupais dans l'orchestre, soit à cause de la vivacité du mouvement. Mais si, comme j'incline à le croire, le compositeur a été moins heureusement inspiré dans ce morceau, il s'est bien relevé dans le suivant, n° 7, qui est un solo de ténor, sur les versets: *Te ergo quæsumus et Fiat misericordia tua*. La phrase principale de ce solo, d'abord donnée en ritournelle par les violons à l'aigu, est d'un caractère intime, douloureux et suppliant. Les trois tierces descendantes par lesquelles les voix des soprani ré- // 72 // -pondent [répondent] aux derniers accents du solo, et les harmonies mystérieuses du double chœur sans accompagnement (*Quemadmodum speravimus in te*) qui sert de conclusion au morceau, sont empreints du sentiment le plus pur de confiance et d'abandon en la miséricorde divine. Dans tout ce passage, M. Berlioz a su se montrer vraiment croyant.

N° 8. Après ces chants qui respirent la douceur et l'onction, entendez ces cris d'épouvante que, sur un rythme sinistre et haletant, les bombardes de l'orgue ont déjà fait gronder dans la voûte, et qui gagnent de proche en proche les voix et l'orchestre. C'est là ce que j'appellerai une vraie mélodie, non d'après les définitions de l'école vaudevilliste d'opéra comique, qui a perverti toutes les notions de l'art, et qui a réduit celle de la mélodie à de petites formules étriquées, et fades, et maniérées, et chatoyantes, qui se gravent tout de suite dans la mémoire en raison de leur banalité. Oui, c'est là une vraie mélodie, c'est-à-dire une ligne arrêtée et proportionnée dans ses contours, un profil ferme et net, un jet d'un souffle puissant, une période terrible de neuf mesures, mais qui sur chaque repos de huit en huit mesures s'enroule trois fois sur elle-même à un demi-ton de distance. Je le dis sincèrement, je ne connais pas en musique de progression plus formidable que celle de cette grande phrase s'élevant d'un demi-ton à chaque répétition, et qui, partant du *si* bémol, vient éclater par les degrés intermédiaires sur le *ré* bémol. Ce procédé appartient en propre à M. Berlioz. Il excelle dans cette sorte de développement mélodique qui consiste dans la reproduction ou plutôt dans la répétition d'une mélodie, laquelle doit finir sur un intervalle tout autre que celui sur lequel elle a commencé. Celle dont il est question me rappelle, dans un genre bien différent, la mélodie de l'introduction de la *Damnation de Faust*, et qui s'enroule également sur elle-même à une tierce majeure, à la différence pourtant que celle-ci change de mode à chaque retour. Elle me

rappelle surtout la noble phrase du *lacrymosa* du *Requiem* du maréchal Dammrémont, et qui semble une lamentation de toute la race d'Adam réunie au tribunal du juge suprême. Cette dernière a sa conclusion à la dominante inférieure. Je préfère pourtant celle du *Te Deum*; elle est scandée sur un rythme plus inexorable et plus fatal; et à quoi peut-elle s'appliquer, si ce n'est au verset *Judex crederis esse venturus*? C'est là le fondement sur lequel est assis tout ce morceau que l'on pourrait appeler le final du Jugement dernier. Néanmoins, sans ici rien sacrifier à l'unité, le musicien trouve place pour un autre sentiment que celui de la terreur, celui de la glorification. La persistance de la tonalité du *ré bémol* qui // 73 // vient rebondir pour ainsi dire en grands accords sur le premier temps de la mesure pendant toute la durée de la superbe phrase des ténors et des basses sur les paroles: *Per singulos dies benedicimus te, et laudamus nomen tuum in seculum, et in seculum seculi*; ces masses chorales et orchestrales, qu'une main vigoureuse soulève au second temps faible, pour les laisser retomber de tout leur poids sur le temps fort, comme le bras vigoureux du campaniste lance les volées des cloches retentissantes, tout cela est d'un grandiose inouï. Le saisissement est porté jusqu'au vertige lorsque les tambours s'emparent à des intervalles marqués du rythme du motif principal. Et remarquez qu'il ne serait pas juste de ne voir là qu'un effet matériel, car ce rythme étant celui de la mélodie dominante, c'est cette mélodie elle-même, c'est son expression qui vous subjugue et vous accable par ces retours obstinés. Ainsi il y a dans ce morceau deux idées, une idée de frayeur, une idée de triomphe. Le compositeur a eu en vue peut-être les deux images présentées par l'évangéliste: «Les hommes dans l'attente sécheront d'effroi, voyant le Fils de l'homme venant sur une nuée dans une grande puissance et une grande majesté.» Pour tout renfermer en un mot, c'est le triomphe de la justice divine.

Là finit le *Te Deum*. C'est une belle et grande œuvre, une œuvre magistrale. Je vais dire un mot bien hardi, mais je le dirai parce qu'il est vrai: c'est une œuvre classique. Quelques personnes se récrieront. Je les ajourne à dix ans. C'est une œuvre une dans l'ensemble, une dans chacune de ses parties. Chaque morceau est jeté dans son moule, est taillé d'un seul bloc, sans soudure ni reprise. Point de recherche de l'effet pour l'effet. Lorsque le sujet le comporte, l'effet se présente de lui-même. Partout convenance parfaite entre la musique et les paroles. C'est un bras bien nerveux qui a dressé cette charpente, cette architecture de sons; c'est une main bien délicate ni bien déliée qui a tracé ces mille détails, ces mille arabesques peu perceptibles sur un vaste monument vu à distance, mais qui seront mis en relief lorsque le même ouvrage nous sera présenté dans un autre local et dans des conditions plus favorables.

Faut-il parler maintenant de l'exécution de ce *Te Deum* qui remonte au 30 avril de l'année dernière? Oui, quand ce ne serait que pour prémunir les compositeurs contre les inconvénients résultant des conditions acoustiques d'un local trop vaste. Un auditeur, par exemple, placé derrière un pilier, qui reçoit directement et pour ainsi parler à bout portant la décharge des trombones et des ophycléides, ne distingue rien aux sonorités de l'autre partie de l'orchestre et des chœurs // 74 // masqués par ce même pilier, lesquelles sont obligées de faire le tour de la voûte avant

de revenir jusqu'à lui. Ainsi, pour l'oreille de cet auditeur, une mesure empiète toujours sur la mesure suivante, et il ne tient qu'à lui de dire que l'exécution n'a été qu'un charivari. Je l'ai observé bien souvent, l'exécution musicale est la chose la plus trompeuse, car si dans un sens elle est quelquefois suffisante d'effet, tout en étant imparfaite en réalité, par contre elle est maintes fois excellente en réalité, bien que d'effet elle soit détestable. C'est là la pierre d'achoppement du public qui ne s'en soucie guère et qui n'est guère disposé à se rendre compte des conditions que l'exécution exige, au grand détriment des compositeurs. Quant à moi, quoique la place que j'occupais à Saint-Eustache fût défavorable en ce sens que beaucoup de choses étaient perdues pour mes oreilles, néanmoins je les devinais et je sentais que les chœurs, l'orchestre et les enfants rivalisaient de précision et de chaleur. Quant à l'effet général, il était excellent pour les uns, insuffisant pour les autres, pour les raisons que j'ai dites.

L'exécution du *Te Deum* à Saint-Eustache est dû à la noble initiative de l'excellent et respectable curé de cette paroisse, M. l'abbé Gaudreau. Ceux qui le connaissent savent le vif et noble intérêt qu'il porte aux arts et aux artistes, et avec quel empressement il cherche l'occasion d'exercer une magnifique hospitalité envers les compositeurs de musique d'église vraiment digne de ce nom. Dans la pensée de M. l'abbé Gaudreau, et avec l'autorisation de Mgr l'archevêque de Paris, cette cérémonie avait été arrêtée en vue de l'ouverture de l'Exposition universelle, fixée depuis longtemps au 1er mai, lorsque l'attentat du 28 avril vint tout à coup donner une destination bien plus grave et bien plus haute à cette solennité, et le *Te Deum* fut chanté en actions de grâces de ce que la Providence avait visiblement veillé sur les jours de l'Empereur.

Bien que cette cérémonie fût toute religieuse et dépourvue de tout appareil militaire, on n'en exécuta pas moins la marche écrite par M. Berlioz pour une solennité de la bénédiction des drapeaux. Le caractère de cette marche répond parfaitement à son objet. Elle est imposante, brillante, et l'instrumentation en est entendue avec cet art prodigieux dans lequel M. Berlioz est sans rival. Les diverses sonorités des instruments de percussion, des instruments à vent, des instruments à cordes, se présentent isolément ou se détachent habilement les uns des autres avant de se réunir dans un tutti splendide auquel, les harpes mêlent les ondulations aériennes de leurs arpèges et l'orgue In tonnerre de son grand jeu. Je dirais que cette marche est une des // 75 // plus belles que je connais, si je ne songeais à la *Marche au supplice* et à la *Marche triomphale* de la symphonie funèbre de Juillet. A parler vrai, l'idée mélodique ou plutôt les idées mélodiques de ces deux chefs-d'œuvre sont d'une valeur supérieure, à mon sens, à celles de la marche de la présentation des drapeaux. Ce qui n'empêche pas celle-ci d'être un très-remarquable morceau instrumental, d'un effet grand et saisissant.

### III.

Du 30 avril, transportons-nous au 29 novembre, jour de l'octave de la fête de sainte Cécile, où, dans cette même église de Saint-Eustache,

L'Association des artistes musiciens a fait exécuter une messe solennelle de M. Charles Gounod, l'auteur déjà célèbre de *Sapho*, de la *Nonne sanglante*, des chœurs d'*Ulysse* et d'une quantité d'oeuvres remarquables tant instrumentales que vocales. Cette messe est fort belle, je le dis en vérité et avec une véritable satisfaction. Je me plais à reconnaître les aptitudes du talent de M. Gounod pour le genre dramatique, mais, toutes réserves faites et renouvelées encore une fois sur le véritable style qui convient au genre religieux, je crois que ce jeune maître possède éminemment toutes les qualités qui doivent distinguer le compositeur de musique sacrée. Il a la plénitude, la fécondité, la largeur, la noblesse, l'onction, le calme; il a le sens des choses liturgiques; et je dirai plus : il est convaincu, il croit. La foi n'est pas tout; il ne s'agit pas de dire: *sola fides sufficit*; il est rare qu'en musique la foi transporte les montagnes. Mais alors même qu'elle n'inspire pas le génie, elle éclaire et guide l'intelligence.

Le *Kyrie* est une humble et touchante prière, pleine d'émotion religieuse; elle repose sur un dessin périodique des violons qui s'enroule gracieusement sur lui-même.

Le *Gloria in excelsis* est le premier que j'entends qui soit conforme au vrai sens du texte. Je ne parle pas des messes de Palestrina, ni de celles de la même école. Je parle des compositeurs modernes, des plus illustres même, qui, se figurant sans doute que les joies du ciel doivent être célébrées sur le ton des joies terrestres, ont déployé sur cette partie de l'office divin tout le luxe des fanfares de l'orchestre. Ces messieurs semblent avoir pris à la lettre le précepte du psalmiste: *Bene psallite ei in vociferatione*. On conçoit dès-lors qu'un compositeur de beaucoup de talent, excellent professeur, décoré de plusieurs ordres, mais qui a le défaut d'ignorer complètement le latin, ait eu un jour l'ingénieuse idée, dans la composition d'une messe, d'interpréter le mot *pax* dans le même sens qu'un huissier crie le mot *paix!* // 76 // en plein tribunal. Le chœur attaquait donc avec la dernière énergie le monosyllabe *pax!* plusieurs fois répété, sec et fortissimo. En sorte que le sens général était celui-ci: — Silence! paix donc! vous tous, hommes de bonne volonté! vous faites un vacarme affreux! — Je demande pardon à M. Gounod d'avoir rencontré dans mes souvenirs cette petite anecdote; c'est pour mieux faire ressortir la manière dont il a compris le cantique que les anges font entendre du haut des cieux en annonçant la paix aux hommes de bonne volonté. Ici c'est une mélodie séraphique, chantée par les enfants, planant sur un accompagnement de harpes, sur le trémolo des violons dans l'aigu, sur les tenues voilées des instruments à vent, sur toute une instrumentation aérienne. Aux versets: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis...* *Suscipe deprecationem nostram*, la musique a un accent d'attendrissante supplication, et quand le choriste célèbre la majesté trois fois sainte du Très-Haut: *Quoniam tu solus sancius, tu solus Dominus, tu solus altissimus*, elle prend un singulier caractère de pompe auguste et mystique.

Le *Credo* est le morceau capital de l'ouvrage, et il en doit être ainsi dans toute composition de ce genre bien ordonnée. Qu'est-ce que le *Credo*? C'est le symbole, c'est le dogme chrétien, arrêté, défini, auquel on ne peut rien ajouter, rien retrancher. Toutes ces idées sont magnifiquement

exprimées dans cette phrase des basses, grave, majestueuse, qui poursuit sa marche sur un rythme invariable, tandis que le chœur passe en revue tous les articles de la profession de foi. Arrivé à l'*Et incarnatus*, le musicien, c'est-à-dire le chrétien, se détourne quelques instants pour aller adorer le Dieu fait homme dans le sein de la Vierge Marie, puis ce Dieu crucifié sur le calvaire. Il prie, il implore, il s'anéantit devant ces mystères de souffrance et de réconciliation. La résurrection (*resurrexit*), signalée dans presque toutes les messes modernes par des cris d'énergumènes, est ici annoncée par des voix d'enfants et de femmes; puis la phrase obstinée des basses reprend son cours et nous conduit au verset *Et vitam venturi seculi*, où le compositeur, dans des harmonies qui ne sont plus de la terre, soulève un coin du voile et nous fait entrevoir de loin les splendeurs de la Jérusalem céleste.

M. Gounod a eu l'idée d'écrire pour l'orchestre seul un morceau intitulé *Offertoire*, et qui est exécuté pendant la partie de la messe appelée de ce nom, c'est-à-dire dans l'intervalle qui sépare le *Credo* de la *Préface*. C'est un chef-d'œuvre de mélodie onctueuse, d'harmonie pénétrante, d'instrumentation exquise. Voilà toute l'analyse qu'il nous est permis d'en donner.

// 77 // Quant au *Sanctus* de cette messe, c'est un admirable morceau, d'une magnificence toute biblique; et lorsque après le récit et la fugue le thème principal est repris par tout le chœur et tout l'orchestre, il y a là un *crescendo* merveilleux; c'est véritablement l'*hosanna* qui de tous les points de la terre s'élève vers le ciel. Ces voix, ces accents séraphiques, ces harmonies ailées

Sont les flots de l'encens qui monte et s'évapore  
Jusqu'au trône du Dieu que la nature adore.

L'*Agnus Dei* n'est pas assez présent à ma mémoire pour que je puisse en parler en toute connaissance de cause. Sous le rapport du faire et de l'habileté, il est excellent, c'est un point hors de doute; mais je ne sais si la combinaison du texte de l'*Agnus Dei* et du texte du *Domine, non sum dignus*, que M. Gounod a cru devoir intercaler l'un dans l'autre, produit réellement un contraste d'expression bien saisissant pour l'esprit.

La cérémonie s'est terminée par le chant ordinaire du *Domine Salvum fac*, sur lequel le compositeur a fait entendre une marche militaire qui s'agence à merveille avec le plain-chant dont elle est néanmoins indépendante, le tout soutenu par une sonnerie des cuivres sur deux notes, *ré, mi*, d'un brillant effet. Cette messe, remarquable par la hauteur de la pensée, l'ampleur des formes, la noblesse et la pureté du style, a été parfaitement exécutée sous les ordres d'un chef d'orchestre aussi habile que consciencieux, M. Tilmant.

#### IV.

Et maintenant, faut-il revenir aux plain-chants du *Te Deum* et des anciennes messes de la liturgie? ces plain-chants sont admirablement

beaux, expressifs et merveilleusement adaptés à chaque degré de festivité. Quant à l'antique *Te Deum*, il est magnifique; il me transporte, m'exalte, mais, encore une fois, c'est tout autre chose; et l'analyse que je viens de faire a dû le démontrer. La grande basilique chrétienne est faite pour le plain-chant; elle n'est pas faite pour la musique, l'orgue excepté; mais l'orgue, nous l'avons dit plusieurs fois, est dans des conditions de structure et de sonorité exceptionnelles. Loin que je blâme, dans certains cas limités, l'introduction de la musique dite sacrée dans les églises, je remercie les prélats, les curés et les ecclésiastiques qui fourniront à des compositeurs sérieux et respectueux envers les convenances liturgiques et chrétiennes l'occasion de nous donner des chefs-d'œuvre. à moins que les évêques // 78 // ne jugent à propos, pour sauver le plain-chant, de plus en plus envahi par la musique mondaine, de prendre une mesure rigoureuse, mesure essentiellement transitoire, et à laquelle je m'associerais dans un simple but de conservation, je ne ferai pas de rigorisme exagéré. Je ne me plaindrai pas lorsque certaines solennités m'offriront l'occasion d'aller entendre un motet de Bach ou de Carissimi [Carissimi], une messe de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Cherubini, de Lesueur, de Berlioz, de Gounod. Ce n'est pas d'eux ni de leur musique que vient le scandale. Mais il y a, fort au-dessous d'eux, dans les basses régions de l'art, des maîtres de chapelle, des organistes, et (je suis bien décidé à le dire: *horresco referens!*) des ecclésiastiques qui ont empoisonné les livres à l'usage des catéchismes, des communions, des écoles chrétiennes, des fredons ignobles auxquels les vaudevilles et les bals de barrière porteraient envie. Ce sont eux qui ont trouvé, dans plusieurs églises de Paris, le moyen de métamorphoser les exercices du mois de Marie, sous le rapport musical bien entendu, en solennités profanes. Tout ce qu'il y a à dire, c'est «qu'ils ne savent ce qu'ils font»; et, s'ils le savaient, ils en seraient les premiers effrayés.

Donc attaquer ce mal-là, c'est attaquer l'abus, ce n'est pas attaquer la chose. Que la vraie, musique d'église, la musique convenable, grave, ait son entrée dans l'église. Qu'elle se souvienne seulement que sa véritable place, sa place avantageuse, ce sont les chapelles, les concerts spirituels.

Et surtout plus de comparaison avec le plain-chant!

Mais voilà qu'en finissant je me trouve saisi par une idée pleine de tristesse. Le plain-chant du *Te Deum* remonte au quatrième siècle de l'ère chrétienne, soit qu'on l'attribue, selon la tradition, à saint Ambroise et à saint Augustin, soit qu'il faille en faire honneur à saint Hilaire, comme a essayé de le démontrer un de nos plus savants prélats, monseigneur Cousseau, évêque d'Angoulême<sup>2</sup>, dans une intéressante et curieuse dissertation. Il y a donc quatorze cents ans que le plain-chant du *Te Deum* retentit dans nos églises. C'est le chant immortel de jubilation par lequel l'Eglise célèbre l'assistance toujours présente de la Providence dans les choses de ce monde, de cette main invisible qui écarte les fléaux, les maladies et donne la victoire à nos armées. Eh bien! ce chant a-t-il rien //

---

<sup>2</sup> Voir le tome II des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, pp.251-256, et la Table *onomastique* de la nouvelle édition du traité de plain-chant de Dom Jumilhac par Alex. Le Clercq et Th. Nisard. pp. 328-329.

79 //perdu de son élan, de sa beauté, de son éclat, de son enthousiasme? Ici, je ne parle plus de M. Berlioz; ou, si j'en parle c'est en tant qu'il représente l'art des Bach, des Handel, des Marcello, des Pergolèse, des Cherubini, des Beethoven, à la suite desquels il est appelé à inscrire son nom. Ayons le courage de nous demander ce que sera cet art qui nous charme, qui nous émeut, qui nous éblouit, non pas dans quatorze cents ans, non pas dans mille ans, non pas dans cinq cents ans, mais dans trois ou deux cents ans!!... Je lisais l'autre jour dans Mme de Sévigné, à propos, si je ne me trompe, de l'opéra de *Cadmus*, de Lulli [Lully]: «On répète souvent la symphonie de l'opéra; c'est une chose qui passe tout ce qu'on a jamais ouï<sup>3</sup>.»

On entendait alors par «symphonie» tout ce qui dans un opéra était écrit pour l'orchestre ou plutôt pour les instruments, indépendamment du chant: ainsi les introductions instrumentales, les intermèdes, les ballets, etc., etc. Et cette chose, *qui passait tout ce qu'on avait jamais ouï*, se composait de deux parties de violon qui se doublaient le plus souvent, d'une partie de basse qui faisait la basse continue, et de deux ou trois hautbois, flûtes ou trompettes. Comparez cela, s'il vous plaît, à la symphonie en *ut* mineur, à la *Fête chez Capulet! Vanitas vanitatum!*

Il est vrai qu'au temps de Mme de Sévigné la musique dramatique était à peine née en France. Il est vrai que la musique moderne, celle qui est issue de la tonalité dissonnante trouvée par Monteverde [Monteverdi] et Gumpetzmaimer, ne remonte qu'au seizième siècle; d'où il faut conclure que l'art musical est encore bien jeune. Et il y a tant de gens qui crient à la décadence!

Regardez les autres arts sous Louis XIV, même la littérature. La peinture d'Eustache Lesueur, de Lebrun et de Mignard est notre peinture. L'architecture du grand siècle est celle de notre siècle qui a toutes les architectures et n'a point la sienne.

Quant à notre musique, de deux choses l'une: ou elle est en progrès ou elle est en décadence, à moins qu'elle ne soit stationnaire, ce qui n'est pas. Dans les deux cas, que sera-t-elle dans trois cents ans?... Qu'en pensez-vous?

Mais surtout, Messieurs, point de comparaison avec le plain-chant!

---

<sup>3</sup> Lettre du 1<sup>er</sup> décembre 1673.

**LA REVUE DE MUSIQUE ANCIENNE ET MODERNE, 1 janvier 1856, pp. 65-79**

Journal Title: LA REVUE DE MUSIQUE ANCIENNE ET MODERNE

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: 1 JANVIER 1856

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: PREMIÈRE ANNÉE

Year: 1

Series:

Pagination: 65 à 79

Issue:

Title of Article: CRITIQUE MUSICALE. L'ANNÉE 1855 AU POINT DE VUE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Subtitle of Article: Le *TE DEUM* de M. H. Berlioz. - Une messe solennelle de M. Ch. Gounod.

Signature: Joseph D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Internal main text

Cross-reference: