

La question de la musique religieuse est un de ces thèmes que chaque événement musical un peu important remet à l'ordre du jour. Cela dure depuis bientôt vingt-cinq ans. Les exercices de l'école Choron, les concerts du Conservatoire, les concerts historiques de M. Fétis, les séances de M. le prince de la Moskowa, certaines solennités dans les églises, et même l'apparition de certains chefs d'œuvre sur notre scène lyrique, tels que la *Muette*, *Robert*, les *Huguenots*, le *Prophète*, ont successivement ranimé les discussions à ce sujet. Aujourd'hui que le pour et le contre ont été débattus de mille manières, que les opinions les plus tranchées dans un sens comme dans l'autre, les opinions intermédiaires, les systèmes mixtes et de conciliation ont pu se faire jour, la question est-elle plus avancée? Nous acheminons-nous vers une solution? Je ne le pensé pas.

C'est que, aux yeux de bien des gens, les mots de musique religieuse, de musique sacrée, ne sont autre chose qu'un de ces besoins vagues, indistincts, dont chacun a le sentiment, mais sur lesquels on cesse d'être d'accord dès qu'on en veut venir à une définition exacte, à une théorie complète et formulée.

Qu'est-ce à dire? Depuis tant d'années, discuterions-nous, comme tous les docteurs de l'Allemagne, sur la dent d'or de cet enfant de Silésie dont parle M. de Fontenelle? Serait-ce qu'après tant de savantes dissertations nous finirions par nous apercevoir que la dent n'était pas d'or et que la musique religieuse n'existe pas? Je ne veux pas me prononcer; mais, en voyant de combien de manières diverses les musiciens, les artistes, et les plus sérieux, comprennent la musique religieuse, autant vaudrait-il conclure à une négation absolue.

Les discussions auxquelles tous les hommes compétents se sont livrés depuis un quart de siècle, discussions que nous avons suivies attentivement et auxquelles même nous avons cru devoir nous mêler, ont eu du moins pour résultat de montrer que chacun définit la musique religieuse conformément à la manière dont il définit le sentiment religieux.

Pour ceux qui admettent un dogme, une doctrine divinement établie et obligatoire, par conséquent un culte extérieur, où tout ce qui a rapport à la prière, à l'invocation, à l'élan de la créature vers le Créateur, ainsi qu'aux formes de cette invocation et de cette prière, est réglé par ceux qui avaient mission de l'instituer, il n'y a pas de doute, il n'y a pas d'incertitude: la musique religieuse existe; c'est le plain-chant, c'est ce que l'on a appelé le chant-grégorien, du nom d'un de ses plus illustres fondateurs. Et si l'on soutient que le sentiment religieux se modifie suivant les époques, que par conséquent les formes de la prière et de l'invocation doivent se modifier aussi conformément au développement du dogme et de la doctrine dans les esprits, on trouvera que le plain-chant, que le chant liturgique, loin d'être immobile et stationnaire, suit des développements analogues, et qu'il s'est enrichi de siècle en siècle d'une foule d'hymnes, de proses, de séquences, parfaitement en rapport avec les formes de la dévotion à ces époques différentes.

Pour ceux, au contraire, qui rejettent le dogme chrétien, la doctrine établie, le culte, la liturgie, comme choses surannées, la musique religieuse, qu'est-elle et que peut-elle être? Un seul répondra pour tous: «L'esprit humain a quitté pour toujours la foi naïve des temps primitifs. Nous ne sommes plus *dévots*; mais nous avons la *religion* de l'intelligence (les mots soulignés le sont dans l'original) qui, remontant la chaîne des causes secondes, va s'incliner devant la cause suprême. Les arts ont participé à ce mouvement, et un club de sacristains n'arrêtera pas leur marche victorieuse.» Je ne vais pas chercher cette citation dans quelque brochure poudreuse et oubliée; l'homme qui a écrit ces lignes les a écrites il y a quelques jours, dans un journal quotidien répandu; et, bien que de profonds dissentiments nous séparent, je reconnais volontiers que ce n'est pas du tout un contempteur des traditions musicales; c'est un écrivain de savoir, un esprit sérieux. Pour mon compte, je le remercie de sa franchise. Je ne connais rien de plus propre à la manifestation de la vérité que cette manière d'exposer ses opinions.

Il n'est pas besoin de le demander, aux yeux de M. Scudo, le plainchant n'est plus de la musique religieuse. C'est une lettre morte, un *caput mortuum*. C'est de l'archéologie. La musique religieuse pour lui est une musique non en rapport avec la religion chrétienne, mais en rapport avec la *religion de l'intelligence*. Or, cette musique religieuse dont parle l'écrivain est tout justement celle sur laquelle il est impossible de se mettre d'accord. Qui est-ce qui l'a définie? Qui est-ce qui l'a réalisée? J'accorde qu'en dehors de tout dogme, de toute croyance, on puisse éprouver le sentiment religieux, puisqu'en dehors de toute doctrine positive, on peut croire en un être souverainement bon, tout-puissant, infini. Mais ce sentiment religieux est autre pour le spiritualiste, pour l'esprit mystique, et autre pour l'adorateur de la forme, pour le partisan des jouissances des sens. On peut aller bien loin dans l'interprétation d'un sentiment aussi vague et aussi élastique.

Et à quelle époque cette musique religieuse a-t-elle pris naissance? Le même écrivain va répondre encore: «Au seizième siècle s'épanouit la véritable musique religieuse, dont Palestrina est le créateur. Elle se modifie ensuite au dix-septième siècle par l'avènement de la *dissonance naturelle*, qui est au langage musical ce que les couleurs du prisme sont à la peinture; et puis elle va s'enrichissant successivement de toutes les conquêtes de l'art, et devient entre les mains des Carissimi, des Scarlati [Scarlatti], des Pergolèse [Pergolesi], des Jomelli [Jommelli], des Marcello, des Haendel [Handel] et des Mozart, la manifestation la plus admirable de l'esprit divin illuminant le cœur de l'homme.»

Je ne sais pas pourquoi l'auteur s'arrête en si beau chemin, et pour quelle raison il n'ajoute pas à cette énumération les noms de Haydn, de Beethoven, de Cherubini, de Lesueur, de Rossini lui-même qui a écrit un *Stabat*, et de tant d'autres musiciens auteurs de messes, de motets, etc., etc. Est-ce que quelques uns de ces compositeurs auraient dépassé les limites que le critique assigne à la véritable musique religieuse? En ce cas, il était de la plus haute importance de nous faire connaître ces limites, de fixer le point précis où la musique religieuse finit et où commence la musique

théâtrale ou profane. Quant aux auteurs que je viens de citer, il est bien certain qu'ils ont cru faire de la musique religieuse, et que chacun, suivant ses facultés et son génie, a cru *l'enrichir de toutes les conquêtes de l'art*.

Pour ce qui est de la *dissonance naturelle*, je ne sais pas si *elle est au langage musical ce que les couleurs du prisme sont à la peinture*; mais ce que je sais, c'est que l'harmonie basée sur la dissonance naturelle a introduit dans la musique l'élément humain, passionné, *sensible*, et que la drame, auquel la musique, jusqu'alors basée sur la tonalité consonnante du plain-chant, était restée étrangère, a trouvé dans la musique, dès l'apparition de la dissonance, un interprète puissant des conflits, des luttes de sentiment et de passion sur lesquels il repose.

Ceci est un fait historique des mieux constatés, et qu'entre autres écrivains M. Fétis a parfaitement élucidé. Maintenant, je demande en quoi cette musique religieuse qui *s'est modifié au dix-septième siècle par l'avènement de la dissonance naturelle*, et qui *va s'enrichissant successivement de toutes les conquêtes de l'art*, je demande en quoi elle diffère de la musique théâtrale, mondaine ou profane.

Vous ne répondez toujours par ces mots: *le sentiment religieux!* Mais entre le sentiment religieux qui a produit *l'Ave verum* de Mozart et le sentiment religieux qui a produit le *Dum emisit spiritum* du *Stabat* de Rossini, ne ferez-vous aucune différence? A cela vous me direz qu'on peut faire de mauvaise musique religieuse comme on peut faire de mauvaise musique dramatique. C'est fort bien. Mais j'irai plus loin, et je vous demanderai alors, si entre le sentiment religieux qui a inspiré *l'Ave verum* et celui qui a inspiré le *Rorate cœli desuper* du plain-chant, ou la *Prose des Morts*, vous ne ferez non plus aucune différence?

Eh bien! moi, je vous dirai sincèrement ce que je pense. Oui, je crois que Mozart s'est pénétré du sentiment le plus profond de piété, d'adoration, de foi catholique, même dans la composition de son admirable *Ave verum*. Cela posé, j'ajoute que si vous faites entendre cet *Ave verum*, non pas dans un salon, non pas dans un concert, mais dans une église, au milieu d'une cérémonie imposante, au pied des autels, à travers l'éclat des cierges, les vapeurs de l'encens; et, en même temps, si vous laissez le lutrin, les enfants de chœur chanter alternativement leurs plus simples plains-chants, je vous adjure de me le dire, la main sur la // 2 // conscience, *l'Ave verum* de Mozart, ce prodige d'inspiration et de génie tant que vous voudrez, n'a-t-il pas quelque chose de trop compliqué, de trop artificiel, de trop humain, et ne s'efface-t-il pas, ne disparaît-t-il pas en présence de cet autre *génie* qui a trouvé le secret de cette onctueuse et auguste simplicité des chants liturgiques? A quoi donc faut-il en venir? Il en faut venir forcément à ceci: que, dans la constitution de la tonalité ecclésiastique, on peut être sans doute plus ou moins bien inspiré; je ne prétends nullement que tous les symphonistes aient fait des chefs-d'œuvre; mais enfin ce qui est incontestable, c'est que ces plains-chants, même les plus modestes, les plus insignifiants au point de vue de l'art humain, vous ramènent invinciblement dans le temple; on se sent dans l'église. Dans le système de la tonalité moderne, au contraire, alors même

que le compositeur est le plus heureusement inspiré, quoi qu'il fasse, on n'est plus dans l'église. Il y a anachronisme, incompatibilité, anomalie choquante. En deux mots, la tonalité des modes ecclésiastiques est constitutive de l'expression religieuse; la tonalité basée sur la dissonance naturelle est constitutive de l'expression passionnée, humaine, terrestre. Cela a été surabondamment démontré.

Mais tout cela, direz-vous, c'est de l'histoire ancienne; nous voilà bien loin de la musique religieuse telle que nous l'entendons, expression du sentiment religieux tel que nous l'entendons. — C'est là précisément où je vous attendais. Oui, je sais que vous avez *quitté pour toujours la foi naïve des temps-primitifs*; je sais que vous n'êtes plus dévots, mais que vous avez la *religion de l'intelligence*. Je sais enfin que, suivant vous, *les arts ont participé à ce mouvement*, et qu'un club de sacristains n'arrêtera pas leur marche victorieuse. A merveille, messieurs; mais, permettez; — et ici je ne m'adresse plus seulement à l'auteur de ces paroles, mais à tous ceux dont il a parfaitement et sans détour exprimé la pensée, ce dont je lui adresse mille actions de grâces; *ab uno disce omnes*; — oui, messieurs, il faut pourtant nous entendre: il faut que je vous pris humblement d'être au moins conséquents. Cette musique religieuse, selon vous, *en harmonie avec les besoins de l'époque*, comme disait M. Fétis à propos des messes de Chérubini, qui a brisé avec les traditions à l'usage des *custodes ébouriffés du Vatican*, comme parlait un critique à l'occasion du *Stabat* de Rossini, cette musique en rapport avec la *religion de l'intelligence*, comme vous dites aujourd'hui, je comprendrais que vous la fissiez exécuter dans un temple nouveau érigé en l'honneur de la nouvelle doctrine; je comprendrais que vous cherchassiez à exalter l'imagination et le génie de vos compositeurs par des paroles, par une poésie où respirerait le nouveau souffle *de l'esprit divin illuminant le cœur de l'homme*, et dignes enfin de cette *religion de l'intelligence qui, remontant la chaîne des causes secondes, va s'incliner devant la cause suprême*.

Mais ce que je ne comprends plus, c'est que, cette musique, vous prétendiez la faire chanter dans nos églises, la mêler aux vaines cérémonies d'un culte suranné, la substituer au plain-chant, au chant consacré. Ce que je ne comprends plus surtout, c'est que, pour réchauffer les inspirations exténuées de vos musiciens, vous alliez chercher, où? eh! mon Dieu! dans ce que vous appelez *la sacristie*, ces pauvres textes liturgiques, ces *patenôtres* puérides, vieilles, décrépites, mortes, sans signification aucune, et auxquelles vous ne croyez plus désormais, vous et vos musiciens. Voilà ce que je ne comprends pas.

Et remarquez bien que, tant que vous serez inconséquents à ce point, tant que vous n'aurez pas réalisé tout ce que je viens de dire, tant que vous n'aurez pas, une fois pour toutes, rompu avec les traditions ecclésiastiques; tant que vous ne vous serez pas placés en dehors du temple, des cérémonies, de la liturgie, des textes sacrés, vous serez mal venus à traiter toutes ces choses de vieilleries, mal venus à dénigrer la religion sans laquelle votre prétendue musique religieuse n'existerait pas. Sans compter que vous ne sauriez mieux mettre à découvert l'impuissance de votre prétendue musique religieuse, qui, jusqu'à ce jour, n'a rien

produit, et de votre religion de l'intelligence, qui, jusqu'à ce jour, n'a rien inspiré.

Cette religion que vous accusez de décrépitude et de stérilité, c'est elle pourtant qui, par la tolérance, je dirai mieux, par la condescendance avec laquelle elle ouvre à votre musique religieuse les portes de son sanctuaire, lui donne la seule vie dont elle subsiste. Je suppose qu'en 1563, à l'époque où le concile de Trente, en présence des abus criants qui existaient alors, fulmina son décret contre l'introduction de la musique profane dans les temples, lorsque plusieurs cardinaux proposaient de supprimer entièrement la *musique harmonique*, et de s'en tenir au plain-chant, je suppose que Palestrina ne se fût pas présente, et que le décret eût été exécuté dans toute sa rigueur; que serait-il arrivé? Les chapelles et les cathédrales de la fin du XVI<sup>e</sup> et du commencement du XVII<sup>e</sup> siècles eussent cessé leur enseignement, et l'art eût été perdu. Mais quel art? L'art religieux? non, l'art mondain. Le pape, S. Charles Borromée, les cardinaux, accueillirent Palestrina à titre de compositeur séculier. Lui-même, Palestrina, se donna comme composant de la musique de son temps. Cette musique qui, comparée aux productions modernes, nous paraît aujourd'hui la plus haute expression de l'inspiration religieuse dans l'art, n'est telle à nos yeux que parce qu'elle est écrite dans la tonalité du plain-chant, et, sous ce rapport, elle a un caractère de convenance que notre musique n'égalera jamais. S'ensuit-il que Palestrina prétendit créer la musique religieuse? Il n'en fut pas question; le contraire ressort de l'histoire de cette mémorable époque. S'ensuit-il que nous devrions remonter à ce style, à ces formes? Pas le moins du monde.

L'Eglise, dans les différentes phases de son existence, accepte le concours des arts extérieurs, sans leur demander compte de l'état de progrès ou de décadence dans lequel ils se trouvent, sans se préoccuper des tendances qu'ils manifestent d'après l'esprit et les idées du siècle. Quant à la musique, l'orgue en est la preuve, l'Eglise la prend telle qu'elle est. Seulement, lorsque le scandale devient flagrant, lorsque les *marchands* s'emparent de vive force de la maison du Seigneur, de telle sorte que les augustes cérémonies se confondent, aux yeux des fidèles, avec les pompes les plus mondaines, l'Eglise a bien le droit d'élever la voix et de chasser les profanateurs du sanctuaire. Les gens du monde eux-mêmes, en présence d'un monument consacré au culte, et dont l'architecture, loin d'être en rapport avec sa destination, correspond à tout ce qu'on veut, à une bourse, à un bazar, à une halle, ne disent-ils pas que, par cela même, cette architecture ne peut être celle d'une église? Jadis les conciles avaient proscrit des temples les *épitres farcies*, c'est-à-dire ces textes mélangés, *farcis* de paroles tirées de chansons vulgaires, quelquefois révoltantes d'obscénité, et qui étaient chantées sur les thèmes de ces mêmes chansons. Qui sait si l'Eglise n'aura pas à sévir un jour non contre les textes que l'on respecte aujourd'hui, mais contre ces mélodies, ces cantilènes *farcies* de ces refrains ignobles, de ces fredons éhontés que l'on dirait empruntés aux orchestres des faubourgs? Mais, de ce que les compositeurs modernes n'ont pu, dans leurs messes, dans leurs motets, rencontrer que rarement, sinon l'inspiration religieuse, du moins une expression convenable, venir s'en prendre aux traditions catholiques, à la religion, à la foi, c'est à quoi

nous sommes bien aise de voir que la logique a conduit nos adversaires. Pour ouvrir un champ libre à la véritable musique religieuse, il faut que la religion se transforme. Cela est clair. Je remercie la logique.

Me voici, je pense, parfaitement à l'aise pour parler de la messe en musique de M. Niedermeyer, exécutée le jour de sainte Cécile dans l'église de Saint-Eustache. Les mots de *messe en musique* disent tout. Depuis longtemps nous n'avions entendu une œuvre de ce genre dont le style se rapportât mieux à ce qu'on a nommé le *style de chapelle*; car, par cette expression, nous voudrions pouvoir caractériser les formes et les style qui conviennent à la musique d'église. On sait que les rois de France, comme tous les souverains de l'Europe, avaient une *chapelle-musique*, à la direction de laquelle les grands maîtres étaient appelés. Ces grands maîtres avaient compris que leurs compositions, exécutées en présence des princes, des grands seigneurs, des hauts fonctionnaires, de tous les personnages qui composaient une cour brillante, devaient tenir en quelque sorte le milieu entre les pompes de la musique de théâtre et la gravité des offices divins. Et pour le dire en passant, c'est ce qui donna lieu, dans ces œuvres, à l'emploi presque obligé de certaines formes scolastiques, de la fugue et des artifices du contrepoint. La messe de M. Niedermeyer est donc de la musique de chapelle excellente; il a su faire appel à toutes les formes scientifiques, à toutes les ressources de l'art, sans préjudice du charme des mélodies et de la convenance de l'expression. Dans le *Kyrie en si mineur*, nous citerons le *Christe eleison en ré majeur*; dans le *Gloria*, le *Qui tollis*; dans le *Credo*, un admirable *Incarnatus* pour voix seules en canon, et dans le style *alla Palestrina*; puis, le *Passus* du plus grand effet.

Le *Sanctus* est plein de grandeur et de majesté. Mais les morceaux les plus finis, les plus achevés, sont le *Benedictus*, l'*O salutaris* et l'*Agnus Dei*. M. Niedermeyer en a va- // 3 // -rié [varié] les tons avec un rare bonheur; il s'y est élevé à une expression calme et pénétrante, toujours soutenue d'un style net, limpide et d'une constante élégance dans les accompagnements. M. Alexis Dupont a chanté l'*O salutaris* de sa voix la plus sympathique. Par cette œuvre, M. Niedermeyer s'est placé très haut dans l'estime de tous les connaisseurs. Il faut féliciter M. le curé de Saint-Eustache, si compétent en fait d'œuvres d'art, ainsi que l'excellent maître de chapelle de cette paroisse, M. Dietsch, d'avoir vaincu la modestie du compositeur et d'avoir mis en lumière cette belle partition.

Nous éprouvons le plus grand embarras pour dire quelques mots des chants de la Sainte-Chapelle, des prétendus chants du treizième siècle. Les opinions les plus contradictoires avaient été émises à ce sujet. Nous nous étions abstenus, parce que nous n'avions pas entendu. D'autres critiques n'ont pas été aussi circonspects, ils ont prononcé sans entendre; quand ils auront entendu et lu, ils regretteront leur complaisance. Maintenant nous avons entendu ces chants, nous les avons eus sous les yeux, et nous le disons avec un profond sentiment de douleur: il faut déplorer la confiance, l'aveuglement avec lesquels une partie du clergé de Paris s'est rendue dupe d'une mystification, d'une œuvre de charlatanisme. Il faut déplorer aussi la confiance et l'aveuglement avec lesquels un écrivain dont nous honorons le caractère, dont nous estimons

le savoir, s'est rendu à la fois dupe et complice de cette spéculation d'archéologie barbare. Henriette, des *Femmes savantes*, se garde bien d'embrasser Vadius *pour l'amour* du grec. M. Didron, par amour de l'archéologie, n'a pas craint d'épouser l'auteur de cette falsification. Il est vrai qu'Henriette ignore le grec, et que M. Didron sait l'archéologie. Voilà à quoi sert la science.

Un critique, celui-là même contre qui j'ai discuté tout à l'heure la question de la musique religieuse, demandait si réellement il se trouvait des *septièmes de dominante* dans l'harmonie de ces chants du treizième siècle. Le critique est bien loin de compte; non-seulement on rencontre à chaque pas la *septième dominante*, mais la *sixte et quinte*, mais des suites de *sixtes accompagnées de quarte*, mais des *octaves cachées*, mais des *quintes successives*, mais des *pédales* et jusqu'à des *septièmes diminuées*. C'est à ne pas en croire ses oreilles; et quand on songe que ces chants ont été exécutés à grande pompe à la Sainte-Chapelle pour la cérémonie de l'institution de la magistrature, tandis qu'on avait sous la main des maîtres de chapelle, des choristes capables de rendre les chefs-d'œuvre de Palestrina, de Moraliès, d'Animuccia, etc., etc., quand on songe que plusieurs curés de Paris se disposent à faire entendre dans leurs églises ces mêmes chants du treizième siècle, on ne sait ce que l'on doit le plus admirer, ou de l'outrecuidance de certains gens, ou de la crédule naïveté du plus grand nombre. Ces chants sont, dit-on, tirés de la fameuse *prose de l'Ane*. Vraiment, tout cela donnerait envie de rire et de coucher sur le papier tous les calembours qui se présentent à l'imagination; et puisqu'il est question de *prose*, on peut dire que l'arrangeur de celle-ci a mis en usage le procédé de M. Jourdain, qui faisait de la *prose sans le savoir*.

Hâtons-nous de rentrer, au plus vite dans le domaine de la musique véritable, de l'art de bon aloi. Pour cela, nous n'avons qu'à nous laisser bercer au délicieux souvenir des chœurs de chasseurs que M. L. Kreutzer nous a fait entendre l'autre jour dans le plus charmant salon musical de Paris, le salon de M et de M<sup>me</sup> Lambert Massart. Ces chœurs sont colorés, pittoresques, pleins de verve et d'entrain. Les refrains en sont heureusement coupés par des solos, et parfois une note mélancolique résonne au travers d'un éclatant hurra. C'est de la musique digne d'un admirateur de Weber et d'un compositeur original.

**L'OPINION PUBLIQUE, 18 décembre 1849, pp. 1–3.**

Journal Title: L'OPINION PUBLIQUE

Journal Subtitle: None

Day of Week: mardi

Calendar Date: 18 DÉCEMBRE 1849

Printed Date Correct: Yes

Year: 2<sup>e</sup> ANNÉE

Pagination: 1 à 3

Issue: 470

Title of Article: ÉTUDES MUSICALES. [Feuilleton de l'Opinion  
Publique]

Subtitle of Article: De la musique religieuse. — Messe de M.  
Niedermeyer. Les chants du treizième siècle. —  
Chœurs de M. L. Kreutzer.

Signature: J. D'ORTIGUE.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: Responses to d'Ortigue's article can be found in  
'Études Musicales. Polémique', *Opinion Publique*,  
23 décembre 1849, pp. 1–2.