

Il y aura bientôt quatre mois, les églises de Paris retentissaient, le soir, de chants profanes et mondains, tellement mondains et profanes qu'un habitué de ces sortes de concerts connus sous le nom de Mois de Marie, qui, au sortir de l'église, serait allé terminer sa soirée (et pourquoi pas?) soit à l'Opéra un jour d'*Herculanum*, soit à l'Opéra-Comique un jour de *Pardon de Ploërmel*, soit au Théâtre-Lyrique un jour de *Faust*, eût pu se convaincre que la musique des théâtres était loin de le céder, pour le style plein de gravité et de convenance, pour l'accent pieux et recueilli, à la musique destinée à célébrer, dans l'assemblée des fidèles, les louanges de Dieu. Il y a en effet dans les trois ouvrages dramatiques que je viens de nommer des scènes religieuses qui l'emportent de beaucoup sur la plupart des compositions écrites pour le sanctuaire, et j'avoue que si M. Félicien David me donnait, pour *la Maîtrise*, un morceau semblable au chœur en *fa* des chrétiens au second acte d'*Herculanum*, au moment où ils vont être dispersés par le proconsul Nicanor; si M. Meyerbeer et M. Gounod me donnaient, le premier un cantique semblable au cantique *Vierge Marie*, du *Pardon*, et le second un prélude pour l'orgue, dans le goût du prélude qu'il a mis dans la scène du temple, de *Faust*, je croirais faire un véritable cadeau aux abonnés de *la Maîtrise*, et leur offrir d'excellens modèles du style d'église.

C'est pourtant là un étrange renversement de toutes choses, et le sujet vaut la peine qu'on s'y arrête.

D'où vient que nos compositeurs lyriques sont si empressés de placer une scène religieuse au milieu des scènes pathétiques et passionnées qui sont le fond de leur drame, et, quand ils l'ont trouvée, d'où vient qu'ils se font un point d'honneur de la traiter avec ce soin et ce scrupule qu'on n'exige pas toujours de ceux qui écrivent pour le sanctuaire? Ainsi, par exemple, rarement l'orchestre sera-t-il employé en pareille circonstance; ce sera l'orgue qui mêlera ses accens lents, soutenus et prolongés aux voix; ou bien encore les voix se feront entendre seules, sans accompagnement; et ces harmonies affecteront les formes du contrepoint du seizième siècle, les formes plagales, et des tours empruntés aux modes du plain-chant.

De son côté, le compositeur qui écrit spécialement pour l'église se préoccupe avant tout de l'effet dramatique: il cherche à mettre du drame partout, dans les textes sacrés même qui paraissent le plus se dérober à ce genre d'expression; il multiplie les sonorités de l'orchestre; il mêle et oppose les masses vocales et les masses instrumentales; il cherche des moyens de variétés dans des soli, dans des dialogues, dans des ensembles et des combinaisons de toute sorte; il se montre d'autant plus prodigue de grands éclats que les proportions de l'édifice sont plus vastes; enfin il fait entrer dans son ouvrage à la fois tout ce qui peut exciter la curiosité de l'homme du métier et tout ce qui est capable de toucher, d'émouvoir, de frapper, d'étonner le simple auditeur.

D'où vient donc cette disparate, cette anomalie? N'est-ce pas que le compositeur d'opéra, placé dans un milieu purement humain, où tous les élémens de la passion sont en jeu, où les cordes de la sensibilité sont

tendues d'avance, cherche, dans un épisode religieux, tout empreint du calme de la prière, du repos en Dieu et du détachement absolu des choses terrestres, un de ces contrastes d'autant plus puissans qu'ils donnent une nouvelle énergie, par leur opposition même, à l'expression des sentimens sur le développement et la lutte desquels roule tout l'intérêt du drame?

Et, d'autre part, n'est-ce pas aussi que le compositeur de messes et de motets, placé dans des circonstances extérieures toutes différentes, au milieu d'un ensemble imposant où d'augustes cérémonies, des textes et des chants austères, et jusqu'au symbolisme des formes de l'édifice, rappellent au chrétien l'incertitude et la brièveté de la vie présente, les promesses et les châtimens de la vie future; n'est-ce pas, dis-je, que ce compositeur recherche également un contraste dans l'emploi des instrumens bruyans, des ressorts dramatiques, des combinaisons théâtrales, de toutes les ressources pittoresques de son art? N'est-ce pas qu'il éprouve le besoin de faire impression sur les esprits par des procédés dont l'effet est d'autant plus puissant qu'ils sont d'un usage plus inattendu dans le saint lieu?

Je parle ici des compositeurs de l'ordre le plus élevé, de ceux qui, s'étant déjà fait applaudir pour leurs œuvres lyriques ou instrumentales, veulent ajouter à leur couronne le fleuron de la musique d'église. Je vais descendre aux triomphateurs des Saluts et des Mois de Marie, et ce sera bien autre chose. Mais on peut dire en général que les gens du monde, les indifférens, les incroyans même sont bien meilleurs appréciateurs des conditions de l'art religieux que les personnes les plus adonnées aux habitudes et aux choses du culte, les fidèles et une certaine fraction du clergé.

Ceci n'est pas un paradoxe; il est certain que les mondains éclairés savent trop bien à quel ordre de sentimens se lie intimement tel ou tel genre de musique, pour comprendre qu'il ne peut s'appliquer à un ordre de sentimens en lutte avec le premier, et que les jouissances sensuelles, les satisfactions de la volupté ne doivent pas prêter leur langage et leur expression à un état de l'âme qui les réprouve et qui suppose au contraire l'anéantissement de tout ce qui est sensible et terrestre. Sans pratiquer et sans croire, les gens dont je parle n'en ont pas moins une idée juste, au point de vue du sentiment, de tout ce que les hauteurs du dogme, la profondeur des mystères et la sublimité de la loi évangélique commandent de noblesse, d'élévation et de pureté dans l'expression de l'art, et, à défaut de foi, le sentiment des convenances, un goût délicat les mettent à l'abri de tout jugement erroné. Au contraire, dans leur ignorance de la vie extérieure et des choses du monde, le clergé et les compositeurs qui lui appartiennent donnent tête baissée dans les élucubrations de l'art le plus dévergondé. C'est précisément cette ignorance des choses du monde et de la vie extérieure qui produit des musiciens tels que le R. P. Lambillotte, par exemple, homme plein de sainteté, de candeur et de simplicité comme religieux, et l'un des plus grands corrupteurs du sentiment chrétien comme compositeur, non pas certes à cause des séductions du talent, mais à cause de l'influence que les circonstances lui ont permis d'étendre à un

grand nombre de maisons d'éducation et d'exercer sur plusieurs générations d'élèves.

Le hasard met en mes mains une des nombreuses livraisons des *Cœuvres de musique religieuse* que le P. Lambillotte a fait paraître, et ce hasard me sert mieux, je pense, que ne le pourrait faire un choix longuement étudié. Cette livraison contient un salut pour le jour de Pâques avec accompagnement d'orgue ou orchestre *ad libitum*. Bien que la partition que j'ai sous les yeux soit pour l'orgue ou pour le piano, j'y vois l'indication de divers instrumens comme *violons, clarinette et flûte, tambours et ophicléides, bassons, trompettes, violoncelles, cornets à piston*, et cela, dit une note, «pour la commodité du directeur, et pour que l'organiste rende autant que possible les effets d'orchestre.» En sorte que le directeur de la musique d'un pensionnat qui comptera parmi les élèves des amateurs de trompette, de cornet à piston, de trombone et d'ophicléide (et l'on sait que ces agréables instrumens sont cultivés dans les collèges avec une prédilection particulière), trouvera fort «commode» qu'on lui ait désigné d'avance les endroits sur lesquels les virtuoses imberbes seront admis à administrer la preuve de la résonnance de leurs instrumens et de la vigueur de leurs poumons. Le salut pour le jour de Pâques, du P. Lambillotte, se compose de trois morceaux: un *Adoremus in æternum* à quatre voix, un *Hæc dies*, précédé d'un *Alleluia*, quatuor, et d'un *Regina cœli*, duo et chœur. Je crois pouvoir répondre, autant que je me connais, que je ne suis nullement porté au dénigrement, et que je voudrais distinguer ici deux choses, le talent du P. Lambillotte et le système qu'il a suivi; tout en blâmant celui-ci, je serais enchanté de vanter les qualités de celui-là. Mais, hélas! je n'ai pas même cette satisfaction, et je suis forcé de dire qu'à part une certaine facilité, cette facilité quelquefois déplorable des esprits vulgaires qui, ne s'élevant jamais, n'ont besoin de faire aucun effort sur eux-mêmes, les deux premiers morceaux de cette livraison, l'*Adoremus* et l'*Hæc dies*, ne m'offrent qu'un tissu de phrases incorrectes, d'une rare platitude, à tel point que le compositeur semble avoir pris à tâche d'y réunir avec un soin particulier les mélodies, les harmonies, les batteries d'accompagnement, les formules de remplissage, les rythmes grossiers et les tutti ronflans qui traînent dans tous les carrefours.

Pour le *Regina cœli*, le chef-d'œuvre du genre, je l'ai réservé à part, et pour cause. Ecoutez la petite histoire qui se rapporte à ce morceau, et que voici. — Il y avait une fois un savant maître de chapelle, compositeur et organiste habile, comme qui dirait M. Vervoitte, actuellement maître de chapelle de Saint-Roch, qui exerçait ses fonctions dans une ville maritime assez importante, comme qui dirait Boulogne-sur-mer. Ce maître de chapelle avait bonne envie d'inaugurer dans sa cathédrale la belle musique d'église, de Palestrina de Marcello, de Haendel [Handel], de Haydn et de Mozart. Mais les interprètes dont il était entouré lui jetaient sans cesse à la tête le nom du P. Lambillotte. En vain voulut-il leur faire exécuter l'*Ave verum*, de Mozart; l'un bâillait, l'autre ânonnait; c'était insupportable, assommant. — Mais faites-nous donc chanter le *Regina cœli* du P. Lambillotte! lui disait-on de toutes parts: voilà qui est beau, entraînant, sublime! et non pas votre *Ave verum* de Mozart, qui est bon à porter le diable en terre! — Poussé à bout, le maître de chapelle promit de

se procurer ce fameux *Regina cæli*, puis il verrait ce qu'on en pourrait faire. L'exemplaire est aussitôt trouvé; le maître de chapelle est fort édifié de voir que ce *Regina cæli* n'est pas autre chose qu'une valse, une vraie valse, bonne à valser, ce que l'auteur n'a nullement déguisé d'ailleurs, car il a écrit au-dessus des portées: *Tempo di polacca, ma molto moderato*, ce qui veut dire: *Sur un mouvement de polonaise, mais très modéré*. Merci du correctif! rien ne manque à cette valse, pas même le *rinforzando* sur le troisième temps de la mesure, qui est comme le coup de piston régulier sur lequel chaque groupe tournoyant prend son élan. De plus, le maître de chapelle remarque une analogie frappante entre la première // 2 // phrase de ce *Regina cæli* et certain motif d'un ancien duo d'opéra-comique, du *Prisonnier* de Della Maria.

Je sens mon cœur qui palpite
Lorsque je tiens cette main-là,
Mais il bat encor plus vite;
Je n'entends rien à tout cela,

Paroles d'Alexandre Duval, qui prouvent que les *poètes* de notre temps n'ont rien à envier à leurs devanciers. Je ne parle pas de certains passages où les voix frappent des accords plaqués sur les trois temps de la mesure, tandis que le motif mélancolique bondit et galope à l'accompagnement, procédé dont le P. Lambillotte ne dédaigne pas de faire un fréquent usage. Enchanté de l'aventure, notre maître de chapelle va trouver le chef d'orchestre de l'hôtel des Bains, et lui propose une valse instrumentale qui doit, dit-il, enlever tout le public dansant et polkant et donner l'envie de valser aux goutteux et aux éclopés même, s'il en est; et pour preuve de ce qu'il avance, le maître de chapelle, assis au piano, exhibe à son profane émule un léger échantillon de la valse en question. Le chef d'orchestre partage l'enthousiasme du maître de chapelle et promet de mettre la valse à l'étude aussitôt qu'elle sera bien et dûment instrumentée et à la hauteur des progrès de l'orchestration moderne. Voilà notre maître de chapelle à l'œuvre, œuvre toute mondaine, mais dont il espère recueillir des résultats tout spirituels. Au bout de deux jours, l'orchestre répète la valse à *tempo di polacca* dans toute son intégrité musicale, à cela près que le *molto moderato* fait place à un mouvement un peu plus accéléré. Tout marche à souhait; il n'est plus question que de l'exécution en public. «Mais quel nom mettra-t-on sur l'affiche? observe fort judicieusement le chef d'orchestre. — Mettez le nom du P. Lambillotte. — Du P. Lambillotte? ah! la valse est de lui? bravo! on mettra son nom comme de juste. Il y a des gens qui trouveront ça piquant.» La valse figura donc sur le programme du concert, dont une main perfide placarda un exemplaire sur la porte de l'église. Inutile de dire qu'elle obtint un grand succès au salon des bains et que messieurs et mesdemoiselles les choristes de gardèrent bien de redemander le *Regina cæli* à M. Vervoitte, car ce maître de chapelle n'était autre que le directeur actuel de la maîtrise de Saint-Roch, qui est l'auteur de cette petite mystification, qui ne s'en cache pas, qui me l'a racontée en m'autorisant à la publier, et qui put enfin faire passer l'*Ave verum* de Mozart.

Juste retour, Monsieur, des choses d'ici-bas!

Et voilà pourtant ce qui est réputé musique religieuse dans une foule de collèges, de couvens, de grands et de petits séminaires, et dans nos églises par conséquent, puisque ces jeunes élèves d'alors sont devenus des fidèles ayant une influence quelconque dans les paroisses! Je sais qu'à l'heure qu'il est, on est malheureusement loin de s'entendre sur la définition de la musique religieuse; je sais que les habiles eux-mêmes ne sont pas toujours d'accord et qu'on disputera longtemps encore sur certaines conditions et certaines nuances; mais ce dont je suis sûr, c'est que si les œuvres en question sont de la musique religieuse, il faut aussi donner le nom de musique religieuse à la musique des saltimbanques et des tréteaux de la foire.

Pourquoi, diront des gens sans doute fort respectables, venir jeter du discrédit sur les compositions d'un bon et saint religieux, mort depuis plusieurs années et qui a eu les meilleures et les plus pieuses intentions du monde?

Il a tort, dira l'un, pourquoi faut-il qu'il nomme!
Attaquer Chapelain! ah! c'est un si brave homme!

Faut-il donc que je réponde:

Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité;
Qu'on prise sa candeur, sa *douce piété*?

J'y souscris.

Mais si le R. P. Lambillotte est mort, son œuvre (je ne dit pas ses œuvres) subsiste. Son esprit vit dans les collèges, dans les séminaires, dans les paroisses. Et de ce qu'il a cru bien faire, de ce qu'il n'a pas su le mal qu'il faisait, il ne s'ensuit pas que ce mal n'existe pas et qu'il n'ait jeté de profondes racines.

Quand on veut s'occuper sérieusement de la grande question de la restauration de la musique religieuse, on ne tarde pas à sentir la résistance qu'oppose l'esprit dont je parle aux idées les plus saines, aux tentatives les plus simples et les plus raisonnables. Propagé par un prosélytisme docile, qui accepte sans discussion les admirations qu'on lui propose, cet esprit s'est infiltré partout, et, sans raisonnement, par la seule force d'inertie, il déjoue les projets d'amélioration les plus sensés et les plus aisés à être mis en pratique. Voilà ce qui a fait la fortune du P. Lambillotte qu'on n'eût pas placé au dixième ordre des compositeurs de nocturnes et de polkas s'il eût vécu dans le monde, et qui, dans la sphère où il a exercé son savoir-faire, a eu l'autorité d'un Meyerbeer ou d'un Rossini. Je n'ai garde de ne pas lui tenir compte de quelques utiles travaux, de son recueil de fugues anciennes, quoique reproduites sans exactitude et sans soin, de ses études sur le chant grégorien et principalement de sa transcription de l'antiphonaire de Saint-Gall qu'il a publiée vers les dernières années de sa vie, alors que les souffrances d'une longue maladie supportées d'ailleurs avec une résignation et une sérénité exemplaires, en refroidissant sa veine musicale, n'avaient diminué en rien son ardeur des recherches

scientifiques. Je désire seulement que des travaux de pure érudition pèsent assez dans la balance de la postérité pour faire pardonner à l'auteur ses prétendues compositions sacrées.

Me voilà tout naturellement amené à parler d'une production fort extraordinaire. Je veux parler des *Concerts spirituels*, publiés à Avignon vers 1835. Je ne sais au juste quel est l'auteur des *Concerts spirituels* qu'on a longtemps attribués au même P. Lambillotte. Une note de l'éditeur de ces *Concerts*, insérée dans une Revue d'Avignon, dégage la mémoire de ce Père de toute responsabilité à cet égard, et, pour mon compte, j'en suis fâché: le Père Lambillotte, étant ce que l'analyse précédente vient de le montrer, un compositeur très religieux de musique très profane, ne pouvait que gagner, ainsi qu'on va le voir, à être l'auteur de cette compilation. Du reste, c'est ici le cas de dire:

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

Quel que soit cet auteur, il s'est proposé d'adapter les textes liturgiques des messes ordinaires, des messes de *Requiem*, des proses, des hymnes, des prières, et divers passages des Saintes Ecritures aux plus beaux morceaux de musique dramatique, principalement des auteurs allemands et italiens. Ces auteurs sont Gluck, Piccini [Piccinni], Sacchini, Mozart, Weber, Cimarosa, Paër, Spontini, Rossini, Grétry et Beethoven. Méhul est le seul auteur français qui ait eu l'honneur d'apporter son contingent à cette riche collection. J'oubliais Gossec, qui y figure pour son *O salutaris* beaucoup trop vanté, lequel, pour le dire en passant, induit chaque jour en erreur une foule de compositeurs qui, à l'exemple de Gossec, ne manquent pas de faire un contre-sens sur les mots *Da robur, fer auxilium*, qu'ils scandent ainsi: *Da robur, fer — auxilium*. Pour donner une idée des *Concerts spirituels*, on y voit défiler toutes les parties liturgiques de la messe, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, sur des morceaux de l'*Armide*, de Gluck; toute la prose *Dies iræ* sur la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], de Mozart; tout le *Stabat* sur les *Noces de Figaro* [*Nozze di Figaro*] et *Don Juan* [*Don Giovanni*]. Ici il faut admirer l'à-propos avec lequel le verset *O quam tristis et afflicta* a été appliqué à l'air *Voi che sapete*, le verset *Pro peccatis* sur l'air *Batti, batti, o bel Mazetto* [Masetto]; comme ailleurs la prose *Lauda Sion salvatorem* est ajustée sur l'air *Fin ch'an dal vino*, ['Fin ch'han dal vino'] et l'*In te, Domine, speravi*, sur le trio des masques.

Eh bien! s'il est une œuvre en tête de laquelle on puisse inscrire ces mots: «C'est icy un livre de bonne foy», c'est assurément celle-ci. Non seulement elle dénote une parfaite bonne foi chez celui qui y a consacré ses veilles, mais encore elle a été entreprise dans la pensée la plus sincère de l'édification des âmes, et l'on ne peut qu'être touché de l'accent naïf avec lequel il est dit dans l'*Avertissement*, que les «pièces capitales» de la liturgie qui figurent dans ce recueil «y reçoivent avec une admirable sympathie, en les sanctifiant, les suaves mélodies, les accens passionnés et les harmonieux accords des Gluck, des Mozart, des Beethoven, etc.» Il y a plus, ces chefs-d'œuvre de musique, tout admirables qu'ils sont, étaient menacés, selon l'arrangeur, de tomber dans un oubli dont leur mérite et leur excellence n'eussent pu les tirer. Mais tranquillisons-nous: «On peut assurer qu'ils ne vieilliront jamais; car les nouvelles paroles qui leur ont été si

heureusement ou plutôt si merveilleusement appliquées, en leur imprimant un nouveau caractère, leur ont donné comme une nouvelle existence, et leur sont comme un gage d'éternelle jeunesse et d'immortalité.» Ce qui disparaîtra, ce sont les paroles profanes sur lesquelles ces chefs-d'œuvre ont été composés et qui les ont inspirés; en effet, dit-on, «ces paroles seront bientôt complètement oubliées, grâce aux nouvelles que nous leur avons substituées et qui seront les seules dont on se servira à l'avenir pour les désigner.» Mais ce n'est pas tout. Les grands compositeurs dont on parle, en écrivant de pareils morceaux sur des paroles profanes, ne savaient réellement pas ce qu'ils faisaient, et cela par suite de l'état de l'infirmité et d'imperfection où languit la pauvre nature humaine aussi longtemps qu'elle est soumise aux tristes conditions de la vie présente. Mais ces mêmes morceaux présentés, «réunis ou séparés» dans les «cadres» liturgiques et sur des textes sacrés, voilà la perfection qui eût été révélée à leurs auteurs s'ils eussent été initiés sur cette terre à la vie surnaturelle, et «tels seraient sans doute maintenant les accens des Gluck, des Mozart, des Weber, des Beethoven, si, rappelés en ce monde, désabusés des erreurs du siècle et à l'abri de ses illusions, ils travaillaient à de nouveaux chefs-d'œuvre uniquement pour la plus grande gloire de Dieu.»

Je le dis en toute sincérité: il n'y a qu'un homme déjà ravi au troisième ciel et qui vit dans un détachement complet des choses terrestres qui puisse s'exprimer ainsi. Remarquez aussi avec quelle dextérité l'écrivain saute ici à pieds joints sur les questions d'art les plus graves, du moins à des yeux vulgaires comme les nôtres. De la correspondance intime d'un morceau de musique avec une situation dramatique donnée, il ne s'en inquiète nullement. Il est à mille lieues de soupçonner que dans un semblable morceau, il n'y a pas un changement de motifs, pas une substitution d'un mouvement à un autre, pas un trait d'orchestre, pas un motif rappelé, pas une modulation et quelquefois pas un accord, etc., qui ne soient déterminés par un incident de la scène; il suppose que le musicien a conçu son morceau en l'air, sans analogie aucune avec telle circonstance de l'action, et qu'une fois cette musique garrottée dans tous ses membres au cadavre d'un texte liturgique quelconque, peu importe que la langue soit torturée, la prosodie sacrifiée, l'accentuation violée, le rythme brisé, l'accord du langage et du chant foulé aux pieds; tout cela n'est que secondaire et ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe.

Les choses d'ici-bas ne me regardent plus.

Il ne reste qu'une harmonie «merveilleuse», toute bénie et «sanctifiée» par le texte sacré!

Eh bien, on a trouvé le moyen de renchérir encore sur les *Concerts spirituels*. C'est ce que nous verrons dans un second article.

JOURNAL DES DÉBATS, 28 septembre 1859, pp. 1-2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: mercredi

Calendar Date: 28 SEPTEMBRE 1859

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: Musique religieuse au théâtre, musique profane à l'église. – Les fidèles et les gens du monde. – Comme quoi l'*Ave verum* de Mozart put être exécuté à Boulogne-sur-me. – La valse du P. Lambillotte. – Les *Concerts spirituels* publiés à Avignon. (Premier article.)

Signature: J. D'ORTIGUE

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: See JOURNAL DES DÉBATS, 7 décembre 1859.