

JOSEPH D'ORTIGUE

ÉCRITS SUR LA MUSIQUE
1827-1846

Textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L'Écuyer

Publié avec le soutien du Ministère de la Culture

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

2003

s'il n'a eu ni la fougue ni l'ironie mordante de Berlioz, ni l'aplomb ni la verve méridionale de Castil-Blaze, il a su donner à sa critique, même dans le cadre banal des feuillets d'un journal quotidien, tout le sérieux et la compétence souhaitables. En fait, Joseph d'Ortigue est probablement l'un des premiers critiques-musicologues que la France ait connus.

*
* *

Le présent ouvrage comporte deux parties : un essai biographique et analytique sur Joseph d'Ortigue, suivi d'une édition annotée d'une sélection de ses écrits. La première partie jette sur d'Ortigue ainsi que sur ses contemporains – parmi lesquels il faut citer Berlioz, Hugo, Lamennais, Liszt et Meyerbeer – un éclairage nouveau et révélateur, permet de rectifier des faits et des dates, et précise la nature des liens qu'il entretenait avec les milieux artistiques et intellectuels contemporains. L'influence déterminante exercée par Lamennais sur Berlioz et Liszt, par exemple, semble avoir eu d'Ortigue comme catalyseur. Notre analyse met également en relief certains aspects de son œuvre les plus féconds et les moins connus. Ainsi, d'Ortigue aurait eu l'idée de rechercher dans la linguistique des analogies avec la musique¹⁷ ; ces travaux révèlent une intuition étonnante dans le domaine de la philologie et de la sémiologie musicales. De multiples pistes pour des recherches futures y sont signalées.

La seconde partie propose l'édition d'une sélection de textes publiés dans la presse parisienne, dont le choix pose d'épineux problèmes. Faut-il sélectionner les articles les plus connus ou ceux qui sont consacrés aux plus célèbres des œuvres commentées ? Faut-il tenter de donner un aperçu de l'ensemble de ses quarante ans de critique et de la diversité des journaux auxquels d'Ortigue a collaboré ? Faut-il au contraire ne choisir

17. Cf. Émile Haraszti, « La musicologie, science de l'avenir », in *Histoire de la musique*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1963, t. II, p. 1550 ; cf. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris : Union générale d'éditions, 1975, p. 64.

lyrique français moderne est entravée par le système d'administration des théâtres tout autant que par l'hégémonie de l'opéra italien, d'Ortigue se propose de formuler de nouveaux critères esthétiques « appropriés à l'état actuel de la musique » et de dénoncer l'incurie des directeurs de théâtres. C'est parce qu'il n'a jamais pu le faire avec une entière indépendance dans les journaux, soutient-il dans la préface, qu'il a dû écrire ce livre. *Benvenuto Cellini* n'en est pas le sujet ; il en est l'occasion. En fait, Berlioz est devenu le champion que d'Ortigue oppose aux « doctrines surannées » de l'école musicale italienne ; il représente pour lui l'espoir de la nouvelle musique française.

Procédant de façon rigoureuse dans l'exposition comme dans la discussion des faits, d'Ortigue divise son ouvrage en huit chapitres, les quatre premiers consacrés aux problèmes strictement musicaux, les autres à une réflexion d'ordre sociologique.

- I. Du système de l'ancienne école italienne
- II. De l'école de Gluck
- III. Du système actuel de l'école italienne
- IV. *Benvenuto Cellini*
- V. De l'administration de l'Académie royale de musique
- VI. De la presse
- VII. Destinées des artistes
- VIII. Du public

Le chapitre IV spécifiquement dévolu à *Benvenuto Cellini*, le plus long et le plus important du volume, illustre bien le souci de l'auteur de construire un discours rigoureusement logique. Son raisonnement est le suivant : il pose d'abord une prémisse sur laquelle partisans et adversaires de Berlioz s'entendent, « savoir que le système musical dans lequel est conçue l'œuvre de ce compositeur diffère essentiellement du système musical en crédit auprès de la masse du public, c'est-à-dire du système italien⁷¹. » Puis

71. *Ibid.*, p. 56.

« La critique, telle que je la conçois, libre et indépendante avant tout, et d'autant plus indépendante et libre qu'elle ne relève que de la conscience et d'une foi profonde en l'art, est, par cela même, dégagée de toute influence, de toute coterie, de toute pression extérieure ; critique, néanmoins, bienveillante et sympathique, en ce qu'elle tient compte, chez un auteur, de son point de départ comme de son point de vue, l'un et l'autre, le plus souvent, qui échappent à son choix. [...] En Allemagne où il y a un public véritablement musical, il y a aussi une véritable critique musicale, et l'un des privilèges de cette critique est de pouvoir justifier ses assertions à l'aide d'exemples notés, à savoir d'une analyse thématique. Vous blâmez, vous louez tel passage d'une partition ; vous voulez faire connaître le motif principal d'une œuvre, celui qui domine en quelque sorte la composition, qui sert de pivot à tout l'édifice, ainsi que les motifs secondaires qui l'étaient et doivent lui être subordonnés. Vous mettez ces motifs, ces passages en exemples sous les yeux du lecteur. Voilà de la critique utile, qui dit et qui apprend quelque chose ; c'est de la critique parlante. Que n'établissons-nous en France un pareil usage ! L'on craindrait peut-être que les bornes d'un feuilleton ne s'y prêtassent pas. Mais, à défaut de feuilleton il y a les revues¹⁰⁷. »

Entre ce texte et l'article du *Temps* de 1834 où d'Ortigue écrivait dans un langage typiquement romantique, « [...] la musique est, à elle seule, toute la sensibilité de notre époque [...]. Si Beethoven, sourd, eût été chimiste au lieu d'être musicien, il vivrait encore [...]. Beethoven est mort plutôt de musique que de maladie »¹⁰⁸, se lit l'évolution de toute une génération et le passage du *musicien-littérateur* au *critique-historien*. Dans un article consacré aux seules années 1830, Katherine Kolb a bien vu en d'Ortigue le premier représentant d'une nouvelle critique¹⁰⁹, lui qui, dans sa *Palingénésie musicale* de 1833, proclamait la supériorité de l'art instrumental sur l'opéra.

Le tableau de la vie musicale au XIX^e siècle tel que le peint Joseph d'Ortigue diffère sans doute de l'image traditionnelle que l'on en a. La vie des théâtres occupe le second plan ; les Charles Valentin Alkan, Henri Reber, Georges Onslow, le jeune Camille Saint-Saëns suscitent plus d'attention que Meyerbeer et Halévy ; la réforme du chant grégorien occupe des feuillets entiers du *Journal des débats* et la publication en format de poche des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven est saluée comme un événement. L'éclairage jeté par d'Ortigue sur les figures secondaires, les cercles

107. J. d'Ortigue, « Des royautés musicales à propos de la décadence du Théâtre-Italien », *Le Correspondant*, 25 sept. 1865, p. 205, 217.

108. J. d'Ortigue, « Variétés musicales. Mouvement musical. Beethoven. [...] », *Le Temps*, 30 déc. 1834.

109. Cf. Katherine Kolb Reeve, « Rhetoric and Reason in French Music Criticism of the 1830s », in P. A. Bloom éd., *Music in Paris in the Eighteen-Thirties. La musique à Paris dans les années mil huit cent trente*, p. 537-551.

DU MOUVEMENT ET DE LA RÉSISTANCE EN MUSIQUE¹

La vie des arts est marquée par des époques et celles-ci sont marquées par des hommes chargés de les représenter. L'art offre à chacune de ces époques un caractère particulier, des traits distinctifs, comme l'homme à ses différents âges.

Outre cette distinction de temps, il y a encore une distinction de lieux. L'art croît au soleil ou à l'ombre, au chaud ou au froid, végète avec lenteur ou pousse un jet précoce, selon le climat de chaque civilisation. Brillant et léger en Italie, artificiel et compliqué en France, il est profond et mélancolique en Allemagne. En Italie, il parle à l'imagination ; en France, à la raison ; en Allemagne, au cœur. Rossini, Cherubini, Beethoven représentent à eux seuls l'époque musicale actuelle et correspondent aux divers caractères nationaux que je viens de signaler.

Nul doute que notre époque, prise dans son ensemble, ne soit une ère de progrès ; mais, comme dans toutes les époques de transition, il s'y trouve plusieurs éléments de différents systèmes hétérogènes qui la tiraillent chacun dans une tendance particulière. Une impulsion ne succède pas à une première impulsion sans que celle-ci ne fasse un dernier et violent effort pour amortir la seconde. Or l'état de la musique offre précisément le spectacle d'une semblable lutte : d'un côté une large et pleine voie de développement, de l'autre une voie de décadence ; entre les deux une voie stationnaire.

En indiquant les diverses tendances des écoles italienne, française et allemande, je ne prétends pas, pour ce qui concerne la première, attribuer au système adopté par Rossini la cause de la décadence dont elle est menacée. Je pense, au contraire, que ce grand compositeur a pu seul donner à cette école la vie et l'éclat dont elle brille aujourd'hui, en remarquant néanmoins que tout ce qu'elle renferme de germes de durée et d'éléments de conservation ne sauraient concourir à la grande restauration de l'art et s'allier à un système nouveau, que ces éléments ne soient dégagés entièrement des principes inertes, usés, auxquels ils ont été mêlés.

Pour ce qui est de l'école française proprement dite, déjà étouffée sous le jet nouveau des deux autres dont les rameaux tendent à se rapprocher, elle languit aride, et se meurt. Sans doute il y a dans la nation une sève qui fermente ; il se fait en elle un travail régénérateur. Elle attend son homme, il ne s'est

1. Cet article est le premier d'une polémique entre d'Ortigue et François Joseph Fétis, dont la chronologie s'établit comme suit : 1. J. d'Ortigue, « Du mouvement et de la résistance en musique », *Revue de Paris*, 5 juin 1831 ; « Du mouvement et de la résistance en musique [extrait de la *Revue de Paris* et présenté par "M."] », *L'Avenir*, 10 juin 1831 ; « [extrait sans titre] », *Le Courrier de l'Europe*, 13 juin 1831 ; 2. Fr. J. Fétis, « Polémique. Du mouvement et de la résistance en musique. Article inséré par M. d'Ortigue dans la *Revue de Paris* du 5 juin 1831 », *Revue musicale*, 11 juin 1831, p. 147-150 (article reproduit en annexe à la fin du présent ouvrage) ; 3. J. d'Ortigue, « Correspondance. À M. Fétis, directeur de la *Revue musicale* », *Revue musicale*, 18 juin 1831, p. 153-157 (cet article, reproduit dans le présent ouvrage p. 239-244, présente en notes les réponses apportées par Fr. J. Fétis) ; « La lettre suivante a été adressée à M. Fétis directeur de la *Revue musicale*. Paris, le 15 juin 1831 », *L'Avenir*, 19 juin 1831 (reprise de l'article précédent) ; 4. J. d'Ortigue, « Polémique musicale. Du mouvement et de la résistance en musique », *L'Avenir*, 15 juil. 1831 (article reproduit dans le présent ouvrage, p. 245-248) ; 5. Fr. J. Fétis, « Polémique. Le directeur de la *Revue musicale* a écrit la lettre suivante au rédacteur du journal *Le Temps* », *Revue musicale*, 23 juil. 1831, p. 193-195 (article reproduit en annexe à la fin du présent ouvrage).

MUSIQUE

*Société des concerts. Première séance*¹

Lorsque quelques artistes pleins de zèle, de patience et d'ardeur, à la tête desquels il faut citer M. Habeneck, conçurent l'idée, il y a plusieurs années, de fonder la Société des concerts pour nous initier à l'intelligence des grandes compositions allemandes, il se fit en France une révolution dans le monde musical et ce fut pour l'art, même pour l'art considéré en général, une époque de réveil et de progrès. On commença à comprendre ce qu'un instinct du vrai et du beau avait fait pressentir déjà, que l'art n'est pas une chose isolée, indépendante des lois de l'humanité, une chose de convention, de fantaisie et de caprice, une chose de délassement et de loisir, un passe-temps dont la frivolité était le principe, le talent le moyen, et le plaisir le but, mais au contraire l'expression sincère et vraie de l'homme et de la nature, et qu'il devait obéir aux lois générales de l'humanité en même temps qu'il en suivait les développements.

Alors le moment fut venu d'émanciper l'art de cet état d'enfance et de servage dans lequel il avait trop longtemps été retenu, de le débarrasser de ses lisières et des langes dans lesquels on l'avait emmaillotté, de briser ces joujoux, ces hochets qu'on lui avait mis entre les mains, de débarrasser son visage de fard, et de lui dire : Tu es homme enfin ! Prends une allure posée et fière ; sois libre, sois hardi, marche !

Aujourd'hui que cela est fait, il est temps que la critique s'élève au point où l'art est parvenu. Il est temps qu'elle abjure ce petit bavardage superficiel, ce ton puérilement prétentieux et guindé, ces minauderies dédaigneuses ou grimaçantes, et qu'elle se fasse large et grave, quand il s'agit des œuvres du génie et des inspirations de la conscience. Nous savons à quel point ce langage semble contraster avec les formes légères qu'on est convenu d'employer dans le feuilleton, mais ce n'est pas au moment où nous venons d'être transporté dans les plus hautes régions de la poésie par les œuvres de Beethoven et de Weber, au moment où le sublime orchestre du Conservatoire vient de nous communiquer quelques étincelles de ce *mens divinus*² dont il est embrasé et a fait passer dans notre âme l'ivresse de l'enthousiasme à l'audition des merveilles du génie, que nous nous sentions la présomption de vouloir plaire par nous-mêmes et le courage de le penser. Mieux vaudrait nous taire. Ce serait profaner l'art, qui est chose sainte à nos yeux, puisqu'il découle de Dieu comme tout ce qui est vrai et beau.

1. Rééd. in *Le Balcon de l'Opéra*, Paris : Renduel, 1833, p. 333-344. Berlioz (« Société des concerts du Conservatoire : première séance », *Revue européenne*, avril 1833 ; in *La Critique musicale* I, p. 85-89) a signé un article sur le même concert. La séance du 17 février 1833 proposait : *Symphonie pastorale* de Beethoven ; air d'Agathe « Leise, leise », extrait du *Freischütz* de Weber chanté en français ; quintette à vents d'Antoine Reicha ; ouverture de *Die Rätuberbraut* de Ferdinand Ries (cf. p. 310, note 8) ; ouverture *Der Beherrscher der Geister* de Weber (cf. p. 310, note 9) ; *Credo* de la 1^{re} Messe solennelle de Cherubini (cf. p. 310, note 10).

2. « Le souffle divin ». Horace (*Ars poetica*, t. I, satire IV, v. 42) souligne que, pour être poète, il faut d'abord posséder cette étincelle du génie.

REVUE DU MONDE MUSICAL

Schubert

Depuis quelques années, une renommée musicale s'élève en France et grandit sans cesse, mais modestement, lentement. Hélas ! la renommée dont je parle est celle d'un compositeur déjà mort ; partant, elle n'excite plus de passions ni de haines ; elle ne connaît ni adversaires ni enthousiastes exagérés ; elle n'inspire qu'un sentiment calme et réfléchi, celui d'une sincère et vive admiration. Cette gloire tardive, mais méritée, le compositeur ne la doit qu'à lui-même ; il n'en a pas joui entièrement pendant sa vie ; cependant il a pu l'entrevoir au-delà de son tombeau.

Aujourd'hui, tout amateur de la musique vraie, sentie et simple dans son expression, a un culte pour la musique de Schubert. Si Beethoven, si Weber dominant dans la symphonie, dans l'orchestre, dans la salle immense, Schubert règne dans le salon, au piano. L'auteur des ballades¹ n'est pas sans affinité avec ses deux redoutables contemporains ; d'une main, il touche à Beethoven ; de l'autre, il touche à Weber ; ces trois hommes forment une trinité glorieuse et l'ensemble de leurs travaux peut être regardé comme l'œuvre musicale de l'Allemagne au XIX^e siècle.

Les ballades de Schubert, dont une partie a été publiée en France grâce aux soins et au zèle de MM. Nourrit, Bellangé et de l'éditeur M. Richault, sont-elles, avec quelques œuvres instrumentales que MM. Tilmant, Urhan et Alkan nous ont fait connaître, les seuls titres du musicien viennois à l'admiration du monde musical ? N'est-il pas arrivé à Schubert, ainsi qu'à plusieurs grands hommes, de devoir son immortalité à des œuvres qu'il considérait comme des bagatelles sans importance, tandis que ses ouvrages sérieux, étendus et profondément médités, sont restés dans l'oubli ? Pétrarque, dit-on, travailla toute sa vie à un poème épique latin sur Scipion ; le poème latin, tout le monde l'ignore, mais les sonnets italiens, qu'il composait en se jouant et pour se délasser, vivront éternellement. En serait-il de même pour Schubert ?

François Schubert naquit, le 31 janvier 1797, dans un faubourg de Vienne, où son père exerçait la profession de maître d'école². À l'âge de sept ans, Michael Holzer, maître de chœur de la paroisse du faubourg voisin, lui donna les premières leçons de musique. Celui-ci, ayant découvert dans le jeune enfant les plus heureuses dispositions, le fit entrer dans la pension impériale. Schubert avait alors onze ans (1808) et il reçut aussitôt le titre de chanteur de la cour. Il devint chanteur de solos de la chapelle impériale et il recevait en même temps des leçons de piano et de violon ; ses progrès furent si rapides que, dans les exercices d'orchestre où il faisait la partie de premier violon, il conduisait l'exécution lorsque le directeur venait à manquer. L'organiste impérial Ruzicka lui donna une instruction solide dans la basse fondamentale et, plus tard, le maître de la chapelle impériale, le célèbre Salieri, lui apprit

1. Sous ce terme générique de « ballade », il faut comprendre « lied ».

2. Sans indiquer ses sources, d'Ortigue puise dans divers écrits contemporains, dont ceux de François Joseph Fétis, des renseignements peu fiables qui reflètent l'état des connaissances quelques années seulement après la mort de Schubert.

Je ne parlerai pas de l'*Agnus Dei* par la raison que l'auteur l'a composé avec le faux-bourdon déjà entendu dans l'offertoire et avec la seconde partie de l'introït.

Cette analyse, bien rapide et bien incomplète, ne suffira pas pour se faire une idée de cette vaste composition. Il faut l'entendre et l'étudier plusieurs fois pour se rendre compte de la belle ordonnance qui préside à tout l'ensemble de l'ampleur des propositions de l'œuvre, de la clarté et en même temps de la [prodigieuse] variété des détails. L'instrumentation, cette ressource si merveilleuse entre les mains de M. Berlioz, est ici toujours contenue, sagement gouvernée, et jusque dans les écarts qui sont justifiés par la nature du sujet[, toujours elle est soumise à une haute pensée d'ordre]. Cette instrumentation n'a que rarement l'éclat, le brillant, la vivacité de l'orchestre d'opéra. Mais dans le cercle des couleurs sombres, ternes, lugubres, qu'elle a presque constamment employées, elle a su trouver les plus beaux contrastes. M. Berlioz est inventeur dans la manière de conduire ses motifs, dans sa manière de résoudre les accords, dans l'écartement et la division des sonorités, et ses progressions harmoniques, presque toujours neuves et inattendues, donnent le sentiment d'un nouveau développement de la tonalité.

Mais ce dont il faut louer le plus M. Berlioz, c'est d'avoir préféré les traditions de la liturgie à celles de l'école ; c'est de s'être placé franchement au point de vue du culte catholique, de l'art chrétien, [et de s'être approprié la couleur et le type de chaque époque ; en sorte que son *Requiem* peut être en quelque sorte regardé comme un résumé historique des traditions de la musique]⁴⁰. Ce sont bien là les couleurs sous lesquelles [l'Évangile et l'Apocalypse nous représentent]⁴¹ cette grande scène de la vallée de Josaphat. Ce sont bien là les images, les mouvements qu'un jeune poète, M. Gustave de La Noue, qui, dans un livre intitulé *Enosh*, a traité le même sujet que M. Berlioz, a su reproduire en beaux vers :

Voici l'heure. Debout, debout vaine poussière !
Blancs cadavres, sortez chacun de votre bière.
Debout, en quelque endroit que vous soyez gisants.
[...]

Tombeaux, rendez nos morts. — Mers, portez à vos plages
Les victimes des flots et les fruits des naufrages ;
Déserts, fouillez le sable ; eaux, sondez votre lit ;
Pyramides, ouvrez vos portes de granit ;
Champs, creusez vos sillons ; temples, levez vos dalles ;
Vieux cloîtres, descendez sous vos nefs sépulcrales !
[...]

Anges de Dieu, prenez vos trompes à la bouche
Et criez : Que les morts se lèvent de leur couche !
Criez à l'Orient, criez à l'Occident,
Renvoyez votre voix partout où va le vent,
Si fort que les glaciers en tremblent sur leur cime,

40. Corrigé : « ses accents résonnent dans un temple »

41. Corrigé : « l'Apocalypse nous représente »