

CONFÉRENCE  
SUR LA  
MUSIQUE RELIGIEUSE  
ET LE CHANT GRÉGORIEN

PAR

Le Baron F. de LA TOMBELLE

---

Sarlat, 21 Novembre

Périgueux, 27 Novembre

1897

---

PÉRIGUEUX

IMPRIMERIE DE LA DORDOGNE (ANC. DUPONT ET C<sup>ie</sup>)

---

1898

# CONFÉRENCE

SUR

## LA MUSIQUE RELIGIEUSE ET LE CHANT GRÉGORIEN

PAR

Le Baron F. de LA TOMBELLE

---

Sarlat, 21 novembre,  
Périgueux, 27 novembre  
1897.

MESDAMES, MESSIEURS,

Il y a huit jours, j'étais à Sarlat, où je disais la même conférence en guise d'intermède, dans un petit concert organisé pour obtenir quelques subsides en faveur d'une école des frères. C'est donc aujourd'hui, ce que j'appellerai une seconde audition.

Or, si, très modestement, à l'instar de Montaigne, je me vante d'être Périgourdin, je me vante encore plus d'être Sarladais, et, à ce titre, je n'ai pas cru devoir changer le début de ma conférence. Mes premiers au-

diteurs auraient le droit de me le reprocher, si j'abandonnais ainsi la petite ville vassale pour la cité suzeraine !

Mais avant de commencer, dans les mêmes termes, je tiens, avant tout, à exprimer à Monseigneur l'Evêque de Périgueux et de Sarlat, au nom de tous les artistes épris, comme moi, du grand art musical religieux, mes remerciements pour la paternelle sollicitude avec laquelle il soutient notre entreprise.

C'est généralement le privilège de la jeunesse de vouloir marcher en avant, ou remonter jusqu'aux sources mêmes de l'art, ce qui est souvent une autre manière de trouver des formes inexplorées ; mais il est rare de voir la vieillesse, qui aurait tant de raisons légitimes pour rester indifférente, ou tout au moins inactive, se mettre à la tête du mouvement et soutenir, de tout son pouvoir, les efforts propres à l'âge des audaces, des polémiques et des affirmations nouvelles.

Nous en avons un touchant exemple, à Périgueux, chez Monseigneur Dabert, comme nous en ressentons, à Rome, l'impression surhumaine devant l'illustre vieillard qui domine le monde de sa jeunesse nonagènaire.

Supposez-vous donc à Sarlat, ayant déjà entendu la première partie d'un petit concert bien modeste, musique de famille ! On a fait la quête, chacun a repris sa place, je m'assieds pour ainsi dire à la même table, et, comme il y a huit jours, je commence par les mêmes mots usuels :

MESDAMES, MESSIEURS,

En d'autres circonstances, je ne me dissimulerais pas la difficulté, même l'audace qu'il y aurait à interrompre un concert par une froide conférence, mais, dans le cas actuel, mon inquiétude s'évanouit. Je ne parle

rai pas de votre bienveillance à m'écouter, je sais qu'elle m'est acquise, et je ne vous en remercie pas plus qu'on ne remercie ses amis de l'affection qu'ils vous portent. Si donc la crainte d'avoir à traiter un sujet un peu aride s'est dissipée, c'est que ce sujet même ne s'éloigne guère du but que vous vous êtes tous proposé en venant ici, et, en réalité, une conférence sur la musique religieuse est bien à sa place dans une réunion destinée à fournir quelques ressources à une école chrétienne. La musique religieuse, c'est la prière qui chante, et, grâce à vous, ces enfants, un jour, chanteront en priant.

A leur âge, ici, leur chanson n'est encore qu'un gazouillement d'oiseau, mais ce gazouillement naïf est la plus tendre des prières et le but de l'art, de tous les arts, à toute époque et dans tous les pays a toujours été d'allier le savoir technique et l'expérience professionnelle à la naïveté de l'âme qui s'éveille. Heureux ceux qui ne l'ont pas perdue ; ceux-là sont les génies !

Enfin, et pour parler de moi, j'ai un souci de moins en m'asseyant à cette table, c'est la certitude de ne prendre la place de personne ! Je parle au lieu de jouer du piano, voilà tout. Lequel des deux ferai-je le mieux ? Il ne m'appartient pas de me prononcer !

Je suis donc bien à l'aise ici pour vous entretenir de la musique religieuse et des mélodies grégoriennes ; néanmoins, croyez que je ferai tout mon possible pour ne pas vous emmener trop loin, dans des dédales archéologiques, et j'aurai pitié de vos oreilles en ne vous donnant pas de termes techniques nécessitant, pour les comprendre, de se mettre en cellule. C'est une conférence, non une classe : je le regrette, car j'aimerais à vous appeler mes chers élèves (*carissimi discipuli*) ; seulement ce préambule rébarbatif ferait probablement froncer bien des sourcils, et personnellement je déclare que je préfère de beaucoup les sourires !

Et d'abord, qu'est-ce que la musique religieuse ?

Pour en faire la définition, il est devenu banal aujourd'hui de citer une lettre dans laquelle Gounod a établi une distinction irréfutable dans des termes merveilleux de concision et de clarté ! J'ajoute que j'en ai eu moi-même l'autographe entre les mains.

— Vous me demandez, répondait-il, mon opinion sur la musique religieuse ; de laquelle voulez-vous parler ; de la musique d'Eglise ou de la musique sur des paroles religieuses ? — Par cette seule phrase, la cause est entendue ; la musique d'Eglise est, en effet, celle qui se chante ou devrait se chanter à l'Eglise, pendant les offices, formant, par l'union intime de la marche de la cérémonie et du chant grégorien un tout complet, homogène, ne distrayant pas l'esprit un seul instant de ce qui se passe à l'autel ou dans le chœur ; tandis que la musique sur des paroles religieuses n'est vraiment à sa place qu'en dehors de ces cérémonies. Elle peut être exécutée dans l'église à l'occasion de certaines solennités, mais pourrait également être jouée dans des salles profanes. En réalité, elle gagne à ne pas sortir du temple consacré qui la couvre de son ombre mystique. Mais ici la cathédrale lui est utile, elle n'est pas nécessaire à la cathédrale.

Je comparerais la musique sur des paroles religieuses à certaines œuvres si brillantes et si captivantes, comme le « Génie du Christianisme » et les « Martyrs », les œuvres de « Fénelon », les sermons de « Bossuet », les écrits du « Père Lacordaire » et de « Veillot ».

Certes, ce sont des chefs-d'œuvre de la littérature catholique, mais ils ne sauraient remplacer, le Dimanche, un livre de messe.

Or, par musique sur des paroles religieuses, j'entends un grand nombre de motets, *Salutaris*, *Ave Verum*, *Ave Maria*, *Benedictus*, etc., admirablement écrits parfois comme art musical, empreints surtout d'un sentiment mystique très réel et très sincèrement rendu, mais dont l'auteur ne s'est pas assez dissimulé

derrière son œuvre. Personne que le prêtre n'a le droit de parler dans une église, et le souci du compositeur devrait être de ne jamais chercher à distraire, à son profit, l'attention des fidèles.

Et, considérées sous ce rapport, bien des messes sorties de la plume des plus grands maîtres, et je citerai Mozart, Haydn, Cherubini et même Beethoven, sont, en réalité, de la superbe musique sur des paroles religieuses et non de la musique d'Eglise, telle que la tradition grégorienne et l'étude des maîtres du xvi<sup>e</sup> siècle la fait comprendre et admirer.

Permettez-moi donc de vous y emmener, avec moi, au xvi<sup>e</sup> siècle, et accordez-moi une très courte incursion dans les siècles antérieurs. Je ne remonterai pas plus haut que le sixième ! Après tout, ce n'est pas encore le déluge, et je les franchirai si vite, si vite, que vous-mêmes, mesdames, regretterez de ne pas les avoir connus !

Ce fut un archevêque de Milan, St Ambroise, qui, le premier, à la fin du quatrième siècle, donna une formule de pratique musicale en classant les divers chants en usage dans les églises de l'Italie (1). Ces chants devaient être, pour la plupart, un écho lointain des mélodies grecques et des hymnes chantées par les chœurs des grandes tragédies. Sur cette question, les documents nous manquent presque complètement. On

---

(1) En réalité, la question du classement des modes par St Ambroise est aujourd'hui fort controversée. Les uns prétendent qu'il ne s'en est jamais occupé ; d'autres disent que les modes antérieurs étaient beaucoup plus nombreux, d'autres, qu'ils étaient réduits au nombre de deux. Il est impossible dans une simple conférence de s'attaquer à une question aussi fertile en disputes et en dissertations. Nous admettons donc que St Ambroise représente seulement une époque pendant laquelle il s'est fait quelque chose, par son inspiration personnelle ou celle d'un autre.

a bien retrouvé un hymne à Calliope, un autre à Némésis et une ode pythique de Pindare ; de nos jours, on a découvert une stèle sur laquelle de patients archéologues ont déchiffré, sans qu'il soit facile de leur donner la réplique, un hymne à Apollon.

En réalité, cet hymne, dégagé de l'accompagnement charmant qu'y avait fait un maître contemporain, n'avait aucune saveur, aucun intérêt, aucune couleur, grecque ou autre, et, pour ma part, quand je l'ai entendu, cela m'a fait penser à l'histoire de ce dîner de savants qui s'étaient réunis, il y a une quarantaine d'années, pour goûter d'une amphore de Falerne authentique découverte dans les fouilles de Pompéi. Ce falerne était si authentique et si vieux qu'il ne restait plus que de l'eau claire, mais croupie, dans l'amphore !

Quoiqu'il en soit, du temps de St Ambroise, il existait des chants déformés, tronqués, méconnaissables peut-être, mais il en existait, et St Ambroise, ou un autre, ou plusieurs autres, les fixa, autant qu'il pouvait le faire, étant donné les moyens très rudimentaires de notation dont on disposait à cette époque.

Deux siècles plus tard, St Grégoire compléta l'œuvre de St Ambroise, fit une nouvelle classification des modes qu'il porta au nombre de huit, au lieu de quatre dont s'était contenté son devancier, et de cette époque, le chant liturgique prit réellement naissance (1). Les

---

(1) La participation de St Grégoire au mouvement musical de son époque est également controversée d'une façon pourtant moins affirmative que pour St Ambroise. Il serait encore plus difficile de se lancer dans cette polémique ardue. Certains auteurs discutent l'œuvre de St Grégoire, d'autres la nieut complètement ou le font remonter à des Papes helléniques du VII<sup>e</sup> siècle. Le plus simple pour nous est d'accepter St Grégoire, puisque le chant liturgique porte son nom, que ce soit par tradition, par légende, ou autrement.

mélodies antérieures d'origine grecque ou autre, se fondirent dans les nouveaux modes, les textes furent plus précis, la notation moins vague et le monument d'art élevé par St Grégoire est tel que, de nos jours, on n'a rien à y ajouter. C'est en remontant à cette source, comme vous allez vous en convaincre, qu'on trouve l'expression la plus noble, la plus pure comme la plus élevée de la prière chantée.

Deux siècles se passent encore pendant lesquels la réforme ou plutôt l'invention grégorienne s'était propagée en Italie et faisait l'admiration de tous.

Dans les pays du Nord, il n'en était pas de même, et si quelques églises connaissaient les premiers chants de St Ambroise, la plupart ignoraient, même de nom, ce qu'était la nouvelle musique liturgique. Charlemagne, qui avait l'œil, et dans ce cas, on peut dire l'oreille à tout, voulut faire profiter son empire des découvertes de l'art en Italie et demanda au Pape Hadrien I<sup>er</sup> (772-795) de lui envoyer des maîtres pour enseigner le chant dans ses cathédrales. Le Pape fit copier deux manuscrits complets, les confia à deux moines, dont, je crois, les noms ne sont pas parvenus jusqu'à nous, et les chargea d'aller, l'un en France, l'autre jusqu'à Cologne pour former des chantres et des maîtrises d'après le système de pratique musicale usité en Italie.

De ces deux moines, l'un arriva jusqu'à Montpellier, où il mourut, l'autre s'arrêta au monastère de St-Gall, où il se trouva si bien qu'il ne voulut plus en sortir.

Les deux manuscrits restèrent en compte dans ces deux endroits ; on a, pour ainsi dire, toujours eu connaissance de celui de St-Gall. Quant à l'autre, il fut retrouvé, il y a une trentaine d'années, je crois, à Montpellier même, et la concordance des textes de ces deux ouvrages ne permet pas de douter de leur authenticité.

Durant plusieurs siècles, au moins jusqu'au neuf ou

dixième, aucun changement ne se fit dans la forme des chants fixés par St Grégoire autre que ceux, inévitables, provenant des erreurs de copistes. Mais, dans la pratique, un pas considérable avait été fait par l'invention de la notation musicale, la même qui nous sert de nos jours, et, depuis le dixième siècle, n'a pour ainsi dire pas été modifiée.

Il ne faudrait pas croire pourtant que cette notation ait été découverte tout d'une pièce ; ce serait une exception à cette règle commune que les grandes inventions sont toujours le résultat de la concentration par un seul cerveau, d'idées éparses jusque-là, mais susceptibles de se joindre. C'est pour cette cause, du reste, que les grands génies novateurs, après avoir reçu les manifestations de l'admiration la plus spontanée, trouvent toujours plus tard des détracteurs pour discuter leur œuvre et en reporter la gloire à des précurseurs. N'y a-t-il pas eu des gens pour dire que Napoléon n'avait gagné aucune bataille, ou que Pasteur avait trouvé son œuvre toute faite dans les travaux antérieurs d'un pharmacien obscur !

Guy d'Arezzo, l'inventeur présumé de la notation musicale, n'échappa pas à cette règle toute humaine, et, de nos jours, on se bat encore à coups d'antiphonaires pour savoir si c'est bien lui l'auteur de la réforme dans la notation.

La légende attribua à Guy d'Arezzo tant d'inventions différentes, qu'il s'est formé, depuis, une contre-légende qui ne lui laisse plus l'honneur d'en avoir trouvé aucune. En réalité, ce dût être le plus remarquable et le plus érudit musicien de son époque. Les noms de ses contemporains ont en partie disparu, et comme le sien a franchi les siècles, on lui attribue, à tort ou justement, l'invention de la portée, de la main musicale, du monocorde, du perfectionnement de l'orgue, de tout ce qui, en un mot, touche à la musique.

Peut-être, de même, dans cinq ou six siècles, attri-

buerait-on à Edison toutes les découvertes de l'électricité, depuis la grenouille de Galvani et la pile de Volta jusqu'aux Solénoïdes de Faraday !

Nous ne ferons pas notre partie dans le concert souvent discordant de ses admirateurs ou de ses détracteurs. Acceptons Guy d'Arezzo, puisque son nom seul est parvenu jusqu'à nous. Si lui, ou un autre, n'avait pas inventé la portée musicale, nous en serions encore aux moyens d'écriture du dixième siècle et la musique moderne n'existerait pas !

Les manuscrits grégoriens, et ceux qui suivirent, jusqu'à l'époque de Guy d'Arezzo, étaient notés, d'abord en lettres Romaines, puis en « neumes ». Ce mot demande une explication.

Figurez-vous une ligne du texte latin écrite sur le parchemin et, au-dessus, des signes bizarres, ayant la forme de virgules, petits traits, accents, chacun représentant un groupe de notes différent. Les noms donnés à ces signes étaient non moins bizarres, le *climacus*, le *torculus*, le *Pes Subtripunctis resupinus*, le *Quilisma*, etc.

En réalité, ce système était moins une notation qu'un aide-mémoire. Quand on sait quelque chose, le moindre signe convenu entre vous-même et votre mémoire peut suffire à vous le rappeler. Quand on connaissait déjà la mélodie qu'on avait à chanter, les « neumes » étaient suffisants pour se la rappeler, de même que nous retrouverions très bien un chant qui nous serait familier, sur un papier moisi, à moitié brûlé, plein de trous, mais il serait difficile de déchiffrer une partition dans cet état !

Au commencement du dixième siècle, on imagina de tracer, au-dessus de la ligne du texte latin, une ligne écrasée à la pointe sèche sur le parchemin ; les neumes furent écrits au-dessus ou au-dessous, suivant que la mélodie était supérieure ou inférieure à une note, toujours la même, représentée par cette ligne.

Immédiatement l'idée fut perfectionnée ; comme toujours, elle le fut avec exagération, et on traça une ligne pour chacun des neumes isolés ou *punctus*. On arriva ainsi à une portée de vingt lignes, et plus, sur laquelle il n'y avait pas d'œil humain capable de découvrir un point de repère. Guy d'Arezzo, enfin, imagina de prendre seulement quatre, et plus tard cinq lignes de cette portée, en modifiant la hauteur du son qu'elles représentaient par le moyen des clefs, alors figurées par des lettres dont elles ont, à peu près, gardé la forme jusqu'à nos jours.

Depuis, bien des chercheurs, qui auraient pu occuper leur temps de façon moins oiseuse, ont voulu trouver mieux. Jean-Jacques Rousseau entre autres, et, à notre époque, Galin Chevé. Tous ces systèmes ne sont qu'empirisme, inutilité et confusion. La notation du x<sup>e</sup> siècle, sans y rien ajouter, est un outil parfait aussi bien dans la main des compositeurs du moyen âge que dans celle des maîtres les plus modernes ; vouloir la changer équivaut à vouloir perfectionner la forme d'une roue de brouette en la faisant elliptique ! Il y aura toujours des gens pour chercher des utopies pareilles, et d'autres gens pour leur trouver du sens commun !

Voilà donc la musique grégorienne inventée, fixée et notée.

A partir du dixième siècle, les documents seront nombreux, clairs, irréfutables, à part des erreurs de copie, et on peut, aujourd'hui, lire ces textes avec la même certitude qu'on lit les chroniques du roi Jean, ou de Froissard, la chanson de Roland ou la Légende dorée !

Or, que se passa-t-il ? Précisément ce qui se passe de nos jours dans nos petites églises de village et que vous avez peut-être remarqué vous-mêmes.

Un chantre, le meilleur musicien de la commune, car il est généralement le seul, donne, aussi juste qu'il peut, le plain-chant de son graduel, et les réponses

sont chantées, également en plain-chant, par un groupe féminin. Le chantre a parfois une intuition vague de la polyphonie, et d'instinct il accompagne les réponses au grave. Tant qu'une harmonie peut aller avec la tonique ou la dominante, c'est encore passable, mais quand arrivent des notes plus difficiles ou des cadences, cela devient étrange. Et pourtant ce chantre suit son instinct, les notes qu'il chante lui semblent compléter celles qu'il entend. C'est un novateur au fond, mais, en réalité, il n'est que de six siècles en retard !

En effet, à partir du onzième siècle, quelques chantres imaginèrent de fredonner une partie différente de celle qui était écrite sur les manuscrits. Ce fut d'abord littéralement horrible, puis certaines consonnances se révélèrent. L'octave, la tierce et la quinte leur parurent plus agréables que les autres intervalles ; ils juxtaposèrent les notes d'après un semblant de théorie, et toutes ces règles éparses, toutes ces recherches naïves firent un semblant d'art qui reçut le nom de « déchant ». Remarquez qu'il ne s'agissait que d'une partie vocale accompagnant le chant grégorien qui, lui, demeurait invariable.

Pendant deux, trois, quatre siècles, ce « déchant » se transmet de génération en génération, se perfectionnant, se polissant, s'affinant, et à partir du quinzième siècle, un art véritable, très complet, était né sous le nom de « contrepoint vocal ». *Punctus contra punctus* ; l'étymologie en est des plus claires.

L'ancien déchant à deux parties était devenu des compositions très travaillées, à trois et quatre parties, parfois plus, enlaçant, pour ainsi dire, dans un écheveau sonore la mélodie grégorienne. Car il ne faut pas oublier que la mélodie primitive existait toujours et que ces compositions n'étaient qu'une manière de l'accompagner. Mais, d'années en années, la ligne grégorienne devenait de moins en moins rigoureuse.

On commençait à en prendre à son aise avec les rythmes, les valeurs de notes, les respirations, mais enfin le chant liturgique était au fond, très au fond de toute composition, comme l'armature en fer sur laquelle le sculpteur entasse l'argile, et l'influence du chant d'église se fit sentir même dans les compositions profanes, par l'effet tonal des modes du plain-chant tels qu'ils sont arrivés jusqu'à nous.

Il est de règle dans l'histoire de l'art, dans toutes ses branches, que si les débuts sont les informes résultats de quelques cerveaux intuitifs, prodigieux si l'on se reporte à leur état d'ignorance, (et n'en avons-nous pas une preuve dans les gravures sur bois de renne, stupéfiantes de recherche et de vérité, faites par les hommes préhistoriques qui habitaient aux Eyzies?) après cette période arrive toujours celle de la recherche exagérée dans les détails, des difficultés vaines, franchies pour le plaisir de le faire, de la scholastique exaspérée, élevée en dehors de la sanction du goût; et ce n'est qu'après cette gourme d'école que l'art parfait se dégage, pur et sain, comme sur les montagnes, après le froid de la nuit, et le brouillard incertain de l'aurore, le soleil se lève rayonnant, sans qu'une parcelle de son disque d'or semble garder la trace de son passage à travers les vapeurs matinales.

Un jour enfin arriva où l'art musical, péniblement échafaudé autour de la ligne grégorienne, se sentit assez fort pour renoncer à ce soutien. La tonalité liturgique demeura seule quelque temps encore, puis le contrepoint vocal, dans toute son expansion, s'envola. Toute une pleiade de musiciens de génie s'empara de cet outil nouveau et répandit par le monde des œuvres magnifiques. Au milieu de cette glorieuse phalange, brille au premier rang celui qui sût réunir les plus sublimes aspirations au métier le plus raffiné, Palestrina, dont le tombeau existe encore dans la basilique du Vatican portant l'inscription suivante qui exprime

l'admiration spontanée et unanime de toute l'Italie : « *Joannès-Petrus-Aloysius-Prænestinus musicæ princeps*, » Prince de la musique ! Jean-Pierre Perluigi da Palestrina méritait bien ce nom. Avec lui l'art musical religieux arrive à son apogée. C'est bien la musique religieuse destinée à accompagner les cérémonies du culte : Elle n'appelle à son aide aucun moyen profane, c'est, au contraire, la musique profane d'alors qui se hante sur elle.

Et les églises semblent elles-mêmes plier leur résonnance à cette expansion vocale. Les échos, les heurts des vibrations sonores si fréquents dans nos grandes basiliques ogivales ajoutent un charme de plus à cette musique des anges. L'édifice chante sa partie, qui n'est pas la moins importante : c'est l'accord parfait du monument et des voix, chacun complétant le symbole de l'autre pour amener l'unisson des cœurs et des âmes dans une commune prière !

Est-ce dire que Palestrina fût le seul, et que la différence entre lui et ses contemporains soit telle que son nom suffise à représenter toute une époque ? Certainement non. Un ensemble de qualités spéciales en ont fait un type de perfection, et l'on dit Palestrina, comme on dit Raphaël pour citer la peinture du xvi<sup>e</sup> siècle, mais, autour de Palestrina, nous trouvons des auteurs tels que Rolland de Lassus, Andrea Gabrielli, Vittoria, Goudimel, Francesco Guerrero, dont, pour la plupart, les œuvres font, au moins, bonne figure en face du maître Perluigi.

Chez l'un d'eux même, Tomas Luiz da Vittoria, qui vécut jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle, on est frappé par une recherche de couleur et d'impression pittoresque que Palestrina n'avait jamais tentée. Il convient d'ajouter que Vittoria était Espagnol et que le coloris vigoureux a toujours été en honneur au delà des Pyrénées !

Malheureusement, comme il arrive toujours lorsqu'un art est parvenu à son apogée, le procédé de



tous ces maîtres ne tarda pas à être étudié, puis connu, puis copié par des gens sans talent, vulgaires imitateurs. S'ils n'avaient fait que du pastiche, cela aurait pu être parfois passable, quoique sans intérêt, car, pour faire un bon pastiche, avoué, il faut bien connaître son métier ; mais ceux-ci visaient plus haut ; ils croyaient perfectionner, et, se servant de quelques rubriques devenues des termes d'école, outrant les détails, écrivant des messes à vingt, trente et jusqu'à quatre-vingt-seize parties réelles, ils firent du faux Palestrina ridicule comme, de nos jours, des musiciens qui ne sauraient pas harmoniser proprement « Au clair de la lune » et qui, pour suivre, que dis-je, précéder Wagner (pauvre d'eux !) ont besoin de vingt trombones pour écrire une berceuse !

Donc, cent ans plus tard, l'art Palestrinien n'était plus compris.

Mais alors, nous voyons surgir dans la musique un nouvel élément timide tout d'abord, et qui, rapidement, transforma de fond en comble toutes les théories, tous les systèmes et toutes les écoles.

Ce fut l'accompagnement des chœurs par une basse instrumentale qui prit, depuis, le nom de basse continue ; système qui dura presque jusqu'à Mozart et dont ne s'est définitivement dégagé que l'art moderne depuis Haydn jusqu'à nos jours.

Avec la basse instrumentale qui, rapidement, s'adjoignit les autres parties jouant à l'unisson des voix, formant ainsi la première manifestation de l'orchestre, nous voyons apparaître, de suite, les recherches d'effets dramatiques, l'opéra en un mot. L'innovation était séduisante, et, en peu d'années, le contrepoint vocal pur fut abandonné, et la musique dramatique triomphante imposa partout ses effets, ses procédés et, il faut le reconnaître, son prestige.

Un autre élément était venu se joindre au premier.

Pendant que, dans l'église, le déchant prenait nais-

sance, pendant que les savants contrapuntistes du treizième et quatorzième siècle se creusaient la tête à chercher des combinaisons de plus en plus compliquées, il y avait en face de l'Eglise, dans le parvis, des musiciens naïfs, jongleurs ignorants, poètes et non rhéteurs vivant en plein air, rêvant sous le soleil, et non courbés sur leur tâche dans l'ombre d'un réduit voûté.

Ceux-là découvrirent, sans règles, sans théories, sans rien, par la simple intuition de leur nature imaginative, la chanson populaire. Ne la confondons pas avec la chanson populaire d'aujourd'hui, non imaginative celle-là, ni naïve, ni poétique, simple exploitation de la grossièreté ambiante par des spéculateurs habiles. La chanson populaire du moyen âge est exquise d'invention, de gaieté, de satire parfois, comme aussi de charme, de tendresse et même de mysticisme.

N'avez-vous jamais, sur la lisière du chemin, eu l'odorat soudainement frappé par le parfum pénétrant d'une petite fraise des bois dont la couleur écarlate tranche à vif sur la sombre mousse qui l'entourne ? Elle est bien modeste, la petite fraise des bois, la haute chimie agricole n'a pris aucune part à sa naissance, mais combien elle est parfois plus savoureuse que de superbes fruits péniblement hypertrophiés dans de magnifiques serres à la chaleur moite et l'atmosphère morbide.

C'est que le petit fruit sauvage a poussé quand il a voulu et où il a voulu.

Ainsi, la chanson populaire a surgi, s'envolant tout d'un coup d'une petite échoppe, d'un « retraits » bourgeois, ou d'une échauguette féodale, libre partout, toujours comprise par celui ou celle à qui elle était destinée, noble ou manant, homme d'armes ou varlet, damoiselle ou châtelaine. La jeunesse et le cœur l'avaient inspirée ; le cœur et la jeunesse se plaisaient à l'entendre.

Parmi ces auteurs indépendants, un surtout mérite d'être cité.

C'est Adam de la Hale, né à Arras, qui vécut à la fin du treizième siècle.

Petit musicien, poète sans le « *Scavoir* », oiseau errant, trouvère cheminant de château en château, il imagina un petit poème sur lequel il écrivit des chansons au contour populaire. Le titre en était : « Le jeu de Robin et Marion ».

Saluons, voilà l'ancêtre de tout le théâtre lyrique. La trame en est simple : « Marion aime Robin ; survient un chevalier qui veut la séduire ; elle lui répond qu'elle n'aymera jamais que Robin » et c'est tout. Notre théâtre contemporain qui s'intitule lui-même « théâtre cruel » ne se contenterait peut-être pas d'une conclusion aussi consolante et aussi vraie, car toutes fois que « Marion aymera vraiment Robin », elle répondra de même en dépit de tous les analystes du cœur féminin. A la cour de Naples, en 1285, ce petit « jeu » fut trouvé charmant ; peu à peu, il se répandit dans les cours voisines, et nous pouvons le considérer autant comme le prototype de l'opéra-comique que celui de la comédie italienne. Le jeu de Robin et Marion cinq cents ans plus tard s'appellera le « Barbier de Séville. »

Aux quinzième et seizième siècle, la chanson populaire se manifeste de plus en plus. La plupart des vieux noëls que nous chantons encore, datent de cette époque, et quand nous les entendons, nous sommes encore frappés par leur fraîcheur d'imagination et la naïveté de leur couleur. Toujours rythmée, toujours facile à retenir, toujours expressive et juste, la chanson populaire du moyen âge se faufilait partout comme certains proverbes, venus on ne sait d'où, qui contiennent en leurs quelques mots une philosophie plus profonde et plus claire que bien de lourds traités de psychologie.

Donc, au moment où l'art paëstrinien touchait à sa

fin, les artistes nouveaux, désespérant de faire mieux, pensèrent à faire autrement, ce qui, dans l'histoire des arts, est toujours un échelon de progrès.

Ils prirent, dans le contrepoint vocal, l'intérêt de sa polyphonie, dans l'accompagnement instrumental, sa couleur dramatique, et, enfin, appelèrent à leur aide la chanson populaire au rythme facile, au contour défini, triste ou joyeuse mais toujours expressive.

La petite fleur jetée sur le chemin par Adam de La Hale portait ses fruits, mais les continuateurs surent en faire une splendide corbeille. De ce jour-là, le théâtre lyrique prit son essor et l'Eglise qui, jusqu'alors, avait communiqué à l'art profane ses théories et sa tonalité, suivit au contraire le mouvement et la couleur de l'art théâtral.

Pendant une cinquantaine d'années, il y a bien encore une différence entre la musique religieuse et la musique de théâtre. Le contre-point vocal n'est pas tout à fait mort, mais on ne l'emploie guère plus que par routine et parce que les jeunes ont appris ainsi sous la férule des vieux. Puis, à partir du milieu du xviii<sup>e</sup> siècle, la fusion entre les deux styles est complète, et, musicalement parlant, les opéras de Lulli et les motets de Campra sont écrits avec les mêmes procédés d'écriture et d'orchestration. Au contact de la musique profane, la mélodie grégorienne avait perdu, en partie, les deux caractéristiques de sa composition, la tonalité et ces groupes de notes, vocalises libres sur les cinq voyelles, improprement appelées par quelques-uns « jubilations ». C'est à tort, en effet, qu'on a longtemps confondu ces deux mots « vocalise » et « jubilatio ». On possède sur ce point les documents les plus certains. On les trouve, entre autres, chez St Augustin, chez St Jérôme, qui l'explique d'une façon très enthousiaste « *Jubilus dicitur quod nec verbis, nec syllabis, nec litteris, nec voce potest erumpere aut comprehendere quantum homo Deum*

*debeat laudare* » ; de même dans les écrits de Cassiodore et ceux de St Grégoire.

Peu à peu, la note sensible altérée se glisse à travers le plain-chant, les accompagnements martèlent une lourde basse sous ces délicates cantilènes, arrivant à n'en faire qu'une froide et insipide succession de notes égales, alors qu'au contraire, tout leur charme réside dans cette liberté vocale poussée jusqu'à l'extrême, parfois.

Et si l'on veut avoir une preuve convaincante de ce qu'était le plain-chant sous Louis XIV, il n'y qu'à lire les célèbres messes de Dumont (1610-1684). De même que son royal maître, croyait, à Versailles, imiter des monuments romains, Dumont croyait faire un pastiche, à s'y tromper, des mélodies grégoriennes, et, en fait, à cette époque, ses messes devaient parfaitement ressembler au plain-chant tel qu'il était exécuté partout.

Il est bon de rappeler, à propos de Dumont, qu'il fut, si l'on en croit ses biographes, un des derniers défenseurs de la musique vocale religieuse accompagnée seulement par la basse instrumentale ou « basse continue ».

Il eut fort à faire contre Louis XIV lui-même, qui voulait l'obliger à écrire des motets avec accompagnement d'orchestre à l'exemple de ceux de Carissimi qui étaient fort en honneur à la cour. Dumont se retrancha, dit-on, derrière des décrets du concile de Trente, et l'archevêque de Paris, Mgr de Harlay, lui donna, à ce sujet, son approbation formelle. Mais Louis XIV tint bon, et voulut avoir son orchestre. Dumont démissionna et mourut quelque temps après. Les mauvaises langues dirent que son entêtement à ne pas écrire de motets avec orchestre provenait de ce qu'il ne savait pas écrire. Cette opinion fut celle d'un bon camarade, probablement !

De nos jours certains rhéteurs se sont avisés de reprendre les messes de Dumont, d'en corriger la note sensible altérée et d'y admettre, pour l'accompagner,

certaines notes de passage propres au chant grégorien pur.

Ces changements sont parfaitement critiquables. Les éditions de l'époque ne sont pas rares ; on en trouve plusieurs à la Bibliothèque Nationale où tout le monde peut vérifier la présence du do dièse et parfois d'autres altérations dans le 1<sup>er</sup> ton, ce qui en fait du plain-chant musical, titre sous lequel Dumont a publié ses messes.

Il résulte de tout ceci qu'on n'a pas le droit d'être plus grégorien que lui, et que vouloir lui corriger ses notes équivalait à faire un portrait de Louis XIV sans perruque sous prétexte que cet appendice ne pouvait être fait avec ses cheveux naturels, d'autant plus qu'il était royalement chauve !

A partir de Dumont et durant tout le dix-huitième siècle, nous ne constatons pas de grands changements dans la musique d'église, sauf l'envahissement progressif des maîtrises par des instruments barbares comme le serpent, ou le basson, cornant, à l'unisson des voix, des notes faisant penser plus d'une fois à une ménagerie affamée ! Le plain-chant était employé par habitude, mais apprécié par beaucoup comme un legs du moyen âge allant de pair avec les monuments de cette époque, considérés alors comme l'expression de la plus complète barbarie ! Sous Louis XV, il fut sérieusement question de démolir St-Germain-l'Auxerrois, avec ce qui restait du Louvre, et même de transformer Notre-Dame dont la grandeur mystique, l'idéalisme de pierre, s'accommodait mal avec les petits boudoirs à arabesques et tout ce style de tabatière finement ciselée cher au temps de 1750.

Peut-être, dans cette opinion, me trouvera-t-on sévère envers une époque qui, somme toute, ne m'a rien fait, et m'accusera-t-on de partialité. Mais il m'a semblé qu'ici, plus qu'ailleurs, l'élégance frivole de Trianon pouvait être critiquée dans le vieux Périgord, et le féodal Sarladais dont les monuments sont encore

là, debout, pour répondre au reproche de barbarie qui leur fut si longtemps adressé.

En même temps, la musique profane était d'une fécondité rare en menuets, gavottes, bourrées, chaconnes et autres productions poudrées, charmantes parfois, mais d'un art tout superficiel, en rapport avec une société dont la préoccupation constante était l'élégance et la mondanité. Le petit grésillement du clavecin touché par des maîtres comme Couperin, Rameau et tant d'autres, était exquis à entendre, et peu à peu l'orgue lui-même se laissa aller, dans l'église, à prendre au clavecin toutes ses formules de trilles, groupetti ou mordants aussi contraires au style d'église qu'une aigrette serait déplacée sur le sommet d'une mitre.

Le bel art liturgique de la renaissance et même celui des continuateurs, n'existait plus.

Il n'en était pas de même pour la musique sur des paroles religieuses. En effet, au contact de la musique dramatique et par suite des perfectionnements constants de l'art musical et de la facture instrumentale, une nouvelle forme avait surgi, qui, en quelques années, parvint à l'apogée. Il est vrai de dire que deux génies immortels s'y étaient attachés, Haëndel et Bach. Grâce à eux, l'oratorio prit corps, sortant de quelques essais antérieurs, et, de suite, devint une importante manifestation du sentiment religieux dans les pays protestants.

Si, en effet, les premiers symptômes s'en trouvent en Italie, sous la plume de Monteverde (1568-1643), si donc l'Eglise catholique fut son premier berceau, l'oratorio passa rapidement en Allemagne avec Schultze, et s'y développa d'une façon toute spéciale. En établir les causes nous entraînerait trop loin ici, mais pourrait faire l'objet d'une très intéressante étude.

Quoiqu'il en soit, l'oratorio, parvenu à un grand perfectionnement dans les contrées protestantes, abandonnant la langue allemande ou anglaise pour se soumettre au texte latin, rentra dans l'Eglise catholique sous la

forme de messe en musique, avec tout son cortège de chœurs, solos, récits, brillant et souvent bruyant orchestre, coupes théâtrales, et tout un ensemble d'effets transformant plus d'une fois l'Eglise en une salle où l'on entendait plutôt un concert que l'on y suivait un office.

Toute la fin du dix-huitième siècle se continua ainsi jusqu'à l'époque révolutionnaire où tout disparût, art religieux comme art liturgique, la révolution qui supprimait André Chénier et Lavoisier ayant déclaré que les arts et les sciences, produits de l'imagination multipliée par l'intelligence étaient contraires au principe d'égalité, ce qui, à l'honneur du cerveau humain, est parfaitement vrai, du reste; car si les pieds, foulant la terre, sont sur la même ligne, les têtes se trouvent, heureusement, à des hauteurs différentes!

Nous arrivons à l'Empire: les églises sont rouvertes, le culte rétabli et les pompes religieuses font, de nouveau, retentir les voûtes des basiliques. Mais la société n'est plus la même. Le temps du « gracieux avant tout » est passé, et la fine silhouette de l'habit à la Française, aux couleurs tendres, et talons rouges, a fait place à la violente apparition de l'uniforme poussiéreux, sabre battant les éperons, broderies vert-de-grisées par l'usage et les intempéries. L'étiquette fermée de l'ancienne cour qui, sans calcul, en suivait les règles par déférence pour la personne royale, fut remplacée par la splendeur ouverte de la nouvelle qui, par ce moyen, frappait l'esprit de tous ceux qui n'y participaient pas, mais qu'elle voulait captiver par l'admiration.

De là, ces cérémonies, comme le sacre ou le baptême du Roi de Rome, réglées à l'avance pour l'effet décoratif par les peintres d'histoire. Nous ne connaissons le sacre de Louis XVI que par une gravure de Moreau le jeune, et celui de Napoléon I<sup>er</sup> est fixé dans toutes nos mémoires par l'admirable toile de David, qui mesure plus de soixante mètres carrés de superficie!

A ces cérémonies, la musique devait être appropriée et les trompettes, les fifres, les tambours et les coups de canon en firent le décor sonore. La cantilène grégorienne, inventée dans le silence du cloître, et la mélodie Palestrinienne, composée à l'ombre du Vatican, n'avaient rien à faire ce jour-là à Notre-Dame et n'y furent pas appelées ; elles ne répondaient plus ni au temps ni aux hommes.

Après cette époque fulgurante, la Restauration ne pouvait être ni une continuation, ni un retour pur et simple au passé. Les cérémonies n'avaient plus le faste ; elles avaient perdu l'élégance. Les fins bas de soie du dix-huitième siècle disparaissaient sous des demi-bottes à l'anglaise ! Dans tous les arts, il se forma un style propre à cette dizaine d'années que l'argot des ateliers dénomma d'une façon que je m'excuse de donner ici, mais qui a fini par prendre force de loi, c'est le style « Pompier », dernière manifestation des arts classiques s'obstinant depuis deux siècles à ne vouloir rien connaître de ce qui séparait les Romains de la Renaissance et parvenus à un point de formule et de pédantisme qui fait sourire aujourd'hui même les plus indifférents.

La composition musicale, en France, était d'une infériorité navrante. C'était le triomphe de la romance sentimentale avec ses trois strophes coupées par un petit refrain et un troubadour gravé sur la couverture. Dans les églises, les motets, eux aussi, étaient troubadours et quant au plain-chant, torturé qu'il était par la multiplicité des éditions fourmillant toutes de fautes, il devenait de plus en plus barbare, accompagné par l'inévitable serpent et par un organiste non moins ophidien !

C'était, pour la musique religieuse, l'époque du ridicule, la plus grave de toutes.

Mais un grand souffle s'élevait. Je sais bien qu'à notre époque de scepticisme, de schopenhauerisme

et autres « ismes » aussi décevants, on peut craindre de faire sourire en parlant, pas même avec admiration mais seulement sans critique, de ce que fut le romantisme. Et pourtant, ce qu'a produit le romantisme, ce sont toutes les gloires, y compris les contemporaines que nous admirons aujourd'hui, et si Châteaubriant, Victor Hugo, Berlioz et Delacroix n'avaient pas existé, bien des génies qui les ont suivis et ont profité de la récolte, n'auraient peut-être pas eu le courage, ni la force, de défricher le terrain, comme l'ont fait ces pionniers de la première heure.

Après avoir réhabilité Shakespeare contre M. de Laharpe, opposé Œdipe à Zaïre et fait remonter l'histoire de l'art au delà du seizième siècle, sans être hypnotisés par le faux Romain qui les entourait, ils ont soulevé bien des colères, renversé bien des idoles et mis à nu bien des médiocrités.

Il en reste pour nous, aujourd'hui, de connaître les trésors dont ils nous ont révélé la trace. Et si, maintenant, le moyen âge nous a rendu ses manuscrits, ses édifices, ses joyaux et ses arts, si la France, respectueuse de ses anciens monuments, nous montre Notre-Dame de Paris restaurée, le mont St-Michel presque intact, la cité de Carcassonne ou la Ste Chapelle comme les a pu regarder St-Louis, c'est au romantisme que nous en sommes redevables.

L'art musical n'a pas suivi d'aussi près le monument romantique et le retour à l'étude des maîtres primitifs ne s'est produit que beaucoup plus tard. Ce n'est qu'en 1854 que Berlioz, par intuition pure, écrivit dans son « Enfance du Christ » un prélude en fa dièse mineur avec un mi naturel formant un 1<sup>er</sup> ton transposé de St-Ambroise ; on trouva cette audace prodigieuse !

Bafoué, attaqué, méprisé par tous les maîtres-es-musique d'alors, Berlioz avait fait exécuter cet oratorio sous le nom supposé de Pierre Ducré, maître de

chapelle du xv<sup>e</sup> siècle, inventé par lui. Sa partition était écrite à grand orchestre et contenait, entre autres, des clarinettes, instrument inventé vers le milieu du dix-huitième siècle. L'ignorance contemporaine était telle que personne, parmi les critiques, ne s'avisa de trouver que, pour son époque, Pierre Ducr  t était bien avancé en orchestration.

En même temps que Berlioz, d'autres compositeurs commençaient à se servir parfois de la tonalité liturgique pour produire certains effets spéciaux de couleur locale.

Citerai-je la célèbre chanson du roi de Thulé qui, depuis 1859, sert de prototype à toutes celles qui cherchent à ne pas lui ressembler ?

Enfin, après cette période d'intuition, un groupe de travailleurs se forma qui remit en honneur les maîtres anciens, remonta jusqu'aux documents authentiques et se livra à un labeur d'archéologie musicale auquel nous devons, de nos jours, tout ce que nous savons.

Déjà, en 1852, M. de Coussemaker avait fait paraître ses admirables travaux sur l'harmonie au moyen âge ; en même temps, le prince de la Moscowa publiait une édition, introuvable aujourd'hui, des maîtres primitifs d'après les manuscrits authentiques ; enfin, en 1856, deux chercheurs, l'un compositeur éminent, Niedermeyer, l'autre musicologue très distingué, Joseph d'Ortigue, publièrent un traité d'harmonisation des modes liturgiques en exprimant les premiers cette idée fondamentale que ces modes, ayant leur gamme à eux, doivent être accompagnés, si on les accompagne, par des harmonies fournies par ces mêmes gammes, et ils poussèrent leur système jusqu'au bout avec la plus scrupuleuse logique. Ils soulevèrent bien des critiques émanant surtout de vieux maîtres de chapelle qui avaient « appris » autrement et que ces affirmations nouvelles troublaient dans leur tranquillité, mais leur théorie finit par prévaloir, et c'est aujourd'hui celle à laquelle

tout le monde se rallie, d'autant plus qu'elle n'oppose aucune entrave aux recherches qui ont été faites depuis sur l'interprétation du chant grégorien, tendant à renoncer à l'accompagnement note contre note et cherchant à lui rendre sa liberté primitive, son ornementation, ses vocalises et cet aspect d'improvisation vocale qui lui donne tant de charme.

Avec Niedermeyer et d'Ortigue, nous terminons la série des travailleurs patients qui, depuis les temps les plus reculés, se sont appliqués à l'étude du plain-chant. La liste en est longue, et s'il fallait citer tous ceux qui ont apporté leur pierre à l'édifice, plusieurs pages ne suffiraient pas.

Pour ne donner que les principaux, nous rappelons Isidore, archevêque de Séville (570-636), Aurélien de R  om   (8...), Hucbald (840...?), Alcuin (8...), Remi d'Auxerre (9...), Francon de Cologne (8...), Jean Cotton (1047...?). Des papes comme Jean XXII dont la bulle *Docta Sanctorum* est un véritable traité d'exécution vocale. Il était de Cahors, et Sarlat ne devait pas lui être inconnu !

Au treizième siècle, Thomas de Celano le véritable auteur du *Dies ir  *, si l'on en croit l'opinion la plus admise.

Plus tard, l'abbé Gerbert (1720-1793), le Père Martini (1706-1784).

Enfin de nos jours, Félix Clément, Fétis, Lemmens, pour ne nommer que les morts, car parmi les contemporains, n'en citer qu'un ou deux aurait l'air de reléguer les autres au second plan, et tous sont aussi dignes d'estime, tant par leur travail acharné et la conscience artistique dont ils donnent l'exemple, que par la profondeur de leur érudition.

Et maintenant que je vous ai prom  n  s à travers les siècles, vous faisant respirer la poussière moisie des lutrins, parmi les neumes, les palimpsestes, les antiphonnaires et les grands parchemins aux majuscules enlu-

minées, la tâche la plus difficile commence pour moi, car enfin, il faut bien conclure. Je vous ai fait suivre pas à pas les tâtonnements, les progrès, les époques d'apogée ou de décadence du chant liturgique et de la musique religieuse depuis l'Ελεεινόν des Grecs jusqu'à nos jours, il est temps d'en tirer une définition, un système ou une théorie sur la meilleure manière d'exécuter le chant Grégorien et le meilleur art à suivre dans la composition de musique moderne sur des paroles religieuses latines.

Pour le chant Grégorien, il n'y a pas de difficulté. Si l'on se place au point de vue absolu de l'archéologie, il ne doit pas être harmonisé ; donc il ne supporte pas d'accompagnement ; mais, il faut le reconnaître, aujourd'hui, ce chant à l'unisson, quelque pur qu'il soit, ne répond plus à nos besoins modernes : notre sentiment musical actuel demande la polyphonie, et l'on ne peut songer à imposer dans nos maîtrises l'austérité claustrale du chant grégorien tel qu'il est exécuté chez les Chartreux, à la Trappe ou à Solesmes. Mais encore faut-il que cet accompagnement soit discret, raisonné, et lorsque le texte Grégorien présente une série de notes sur une seule syllabe, qu'il ne donne pas, lourdement, une harmonie différente sous chaque note, coupant ainsi le sens de chaque phrase et de chaque mot. Autrement dit, l'accompagnement doit faire valoir le chant Grégorien comme un cadre fait valoir un tableau, et ne doit pas l'étouffer, comme si on enchassait un petit Meissonier dans une charpente de bois mal équarri.

Cette opinion n'est, du reste, pas nouvelle ; nous la trouvons déjà au xvi<sup>e</sup> siècle dans un décret du Concile de Tolède, disant textuellement : *Caveant episcopi ne strepitu incondito sensus spoliatur.*

Puisque je viens encore de citer du latin, ne serait-ce pas le moment de toucher un mot de la prononciation à la Romaine ? C'est bien tentant quoi qu'un peu téméraire de s'attaquer à une forteresse aussi bien dé-

fendue ! Il semble, pourtant, que l'étude de la prononciation devrait faire partie intégrante de la connaissance d'une langue, et n'a-t-on pas le droit de sourire devant la candeur avec laquelle tant de gens se pâment devant la beauté, non pas seulement littéraire, mais phonétique d'un vers de Virgile prononcé, par eux, à peu près de la même façon que serait la « Nuit d'Octobre » déclamée par un Hollandais !

La langue latine, me répondra-t-on, est une langue morte ; raison de plus, à mon humble avis, pour respecter ses éléments d'articulation, chatoyants atours dont elle était parée, et ne pas dépouiller son cadavre ! Le vingtième siècle nous réserve peut-être la surprise d'entendre le latin, et même le Français prononcés comme ils devraient l'être ; mais je m'arrête, craignant d'être accusé de paradoxe, si j'arrivais jusqu'à dire que c'est dans le midi qu'on articule le mieux la langue française. Le terrain est trop dangereux pour mes faibles moyens de polémique. Revenons à la musique.

La question devient plus ardue au sujet de la musique moderne, et des messes ou motets en dehors du graduel que le chantre tient à la main. Si l'on peut franchement critiquer une certaine musique religieuse, employant des moyens identiques à ceux du théâtre, transformant les maîtrises en une estrade de concert, permettant aux chanteurs, chanteuses, instrumentistes et chef d'orchestre de faire chacun leur petit effet tout comme s'ils étaient face au public, il est difficile, sans faire preuve de parti-pris, de ne pas donner son admiration complète à d'autres œuvres qui, à leur époque, furent une révélation. Vouloir donc imposer, à l'exclusion de tout autre, un système d'écriture est un peu comme si on voulait obliger un peintre à ne se servir que de telle ou telle couleur pour que sa toile ait droit d'entrer dans l'Eglise.

Et pour ne citer que les maîtres de premier rang, les messes de Gounod dans lesquelles il s'est servi à pro-

fusion de sa chatoyante palette, la messe à trois voix de César Franck dont le *Benedictus*, qui n'a qu'une page, est le plus admirable commentaire qu'on ait jamais fait sur ce texte, et les messes de Th. Dubois et ses admirables sept Paroles qui ont relégué bien loin celles d'Haydn et, pour longtemps, empêcheront quiconque, sauf un ignorant, d'en renouveler la tentative, et celles de St-Saëns, peut-on, d'un trait de plume, déclarer que c'est plus de l'art religieux sinon liturgique dans la rigueur du mot ? Assurément non.

Ces œuvres-là sont de grands monuments, gloires de notre art et de notre pays ; ce sont elles qui, les premières, ont soustrait nos maîtrises à l'influence désastreuse de l'Opéra Italien, avec ses formules et ses cadences toutes faites, ses mélodies pouvant servir à tous les usages et son style à gros effet.

Mais, pour arriver à ce résultat, croyez bien que les maîtres cités plus haut avaient étudié, à fond, leurs devanciers du xvi<sup>e</sup> siècle ; ils comprenaient que la réforme ne pouvait être tentée qu'à la condition de remonter aux sources vives de l'art musical, et la première messe de Gounod fut écrite dans le contre-point rigoureux *alla Palestrina*.

C'est la même méthode que doit suivre la composition musicale d'aujourd'hui.

Etudier les maîtres primitifs et chercher à découvrir une forme nouvelle en profitant des perfectionnements et des inventions de l'art moderne.

Ceux qui auront le génie le trouveront, n'en doutez pas, dans l'avenir, comme Franck, Dubois, Gounod, St-Saëns l'ont trouvé à leur époque, et la manière la plus respectueuse d'honorer leurs œuvres, est, à mon avis, de les étudier mais de ne pas s'en inspirer servilement pour arriver à s'imaginer soi-même qu'on a trouvé ce qu'ils avaient découvert. L'admiration qui copie est, comme certaines amitiés, non désintéressée !

Pour ceux qui n'auront pas le génie, mais néanmoins

estimables quant à leur talent professionnel et un métier d'écriture patiemment acquis, ceux qui passent, en un mot, autant, modèle pour modèle, puisqu'ils sont destinés à être toujours le reflet de quelqu'un ou de quelque chose, autant qu'ils suivent l'exemple que leur donnent les maîtres primitifs. Cela n'ajoutera guère à l'art musical, il est vrai, mais, en agissant ainsi, ils cesseront de répandre dans les maîtrises des productions inférieures d'autant plus faibles qu'elles sont inconscientes.

Et quand à ceux qui ne passent même pas, il serait trop heureux que la difficulté inhérente à ce genre de composition les dégoûte d'un art qui leur rend si peu de l'affection qu'ils lui portent.

Je ne parle, bien entendu, que pour mémoire de tous ces arrangements, sous forme de motets, de fragments de symphonies, d'andantes de sonates, de cavatines ou de chœurs d'opéras qu'on entend malheureusement encore quelquefois ! Le sens commun en a, il faut le reconnaître, fait, en partie, justice, et l'on n'exécute plus guère une certaine messe avec un Gloria sur le chœur d'entrée de la Dame-Blanche. Elle est restée célèbre celle-là, et j'aurai pitié de l'auteur en ne le nommant pas !

Ici, et pour finir, je disais à mes auditeurs sarladais que j'aurais désiré, au cours de cette longue conférence, m'interrompre souvent et leur donner la satisfaction d'écouter quelques-uns des chefs-d'œuvre dont je les avais entretenus. Ils avaient, en effet, le droit de dire, comme dans la fable :

Ma foi... de toutes les merveilles  
Dont il étourdit nos oreilles  
Le fait est que je... n'entends... rien !

Ce n'est pas le cas à Périgueux. Grâce à l'activité et au dévouement de M. Ponsard, grâce à la sollicitude et au savoir de M. l'abbé Chaminade, Palestrina est chanté dans cette ville, bien chanté et apprécié comme « *musicæ princeps* ! »



Mais il eût été intéressant de vous faire entendre par exemple, un de ces types informes des premiers déchants, une antienne præ-Palestrinienne ; plus tard, un motet de Monteverde, un de Carissimi, ou de Campra, ne serait-ce que pour en constater la décadence progressive.

Plus tard, nous y arriverons, mais aujourd'hui, je me vois obligé de vous demander de me croire sur parole.

J'ai lu quelque part que le célèbre calculateur Lalande, appelé pour enseigner les mathématiques à un jeune prince, destiné à être grand-amiral, trouva chez son élève une inaptitude scientifique telle, que, pour lui expliquer un théorème, il n'avait rien trouvé de mieux que de lui donner sa parole d'honneur que cela se passait ainsi.

« Qu'à cela ne tienne, répondit le royal élève, je n'aurai garde, monsieur, d'en douter dorénavant ! »

Je ne vous demande pas une pareille soumission. J'espère seulement vous avoir inspiré le désir de connaître plus encore, et tous les jours davantage, cette belle musique de la Renaissance et d'avoir, si cela est possible, raffermi votre bonne volonté pour travailler avec courage sous la direction si dévouée de M. Ponsard et faire connaître cet art si pur à ceux qui l'ignorent.

L'admiration spontanée du public profane sera votre récompense et celle de M. Ponsard. Pour moi, j'en trouve une déjà et des plus douces, dans l'attention avec laquelle vous m'avez si patiemment écouté, et je vous en remercie au nom du grand art sacré dont nous sommes tous, ici, les admirateurs fidèles.

F. DE LA TOMBELLE.