

F. de La TOMBELLE

---

# L'Oratorio et la Cantate



PARIS

BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »

269, rue Saint-Jacques, 269

1911

Tous droits réservés.

L'Oratorio et la Cantate

F. de La TOMBELLE

---

# L'Oratorio

## et la Cantate



PARIS

BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA »

*269, rue Saint-Jacques, 269*

—  
1911

Tous droits réservés.



## L'Oratorio et la Cantate

---

Le but de cette étude est, après avoir suivi les évolutions diverses de l'oratorio jusqu'à nos jours, de chercher à déduire quelles peuvent être ses destinées, s'il doit revivre et fournir encore une nouvelle carrière, soit en s'incorporant, dans sa tenue austère, les innombrables découvertes modernes de la technique musicale, soit en faisant appel à l'aide rajeunissante de la mélodie populaire et du chant grégorien ; ou s'il doit se contenter, en face des éternels modèles du dix-huitième siècle, d'en dogmatiser les monuments sans tenter d'en ériger de nouveaux. Autrement dit, si l'oratorio, à notre époque, subit le sort commun avec l'architecture religieuse, qui bâtit encore des églises, magnifiques parfois, mais n'élève plus les poèmes de pierre que furent les cathédrales du moyen-âge.

Pourtant, avant d'en arriver à ce point de notre étude, avant même d'établir la chronologie de l'oratorio, il n'est pas indifférent de l'analyser dans ses origines. Car, si nous nous contentions de le considérer tel que le laissèrent à Bach et à Haendel leurs immédiats précurseurs, Schutz et Carissimi, l'étude serait loin d'être complète, l'intérêt étant, précisément, de connaître comment cette forme parvint, en se perfectionnant, jusqu'aux maîtres qui l'ont immortalisée.

Il serait puéril de remonter à l'excès dans le passé et de vouloir trouver dans la tragédie grecque une analogie, fertile en déductions peut-être, ou chercher dans les poèmes hindous quelque vague système qui pourrait faire pressentir un prototype. Tout cela serait loin, subtil et prétentieux. Contentons-nous donc de savoir par quelles étapes, depuis son existence définie, est arrivé, jusqu'à nous, l'oratorio, issu du motet, parent éloigné des vieux mystères, se rattachant lui-même aux drames liturgiques qu'on voit apparaître au commencement du XIII<sup>e</sup> siècle.

Si la musique rituelle fut, dès les temps les plus reculés, celle qui devint plus tard la mélodie ambrosienne, puis grégorienne absorbant

sous ce nom toutes celles antérieures, la véritable musique, à l'Église, remonte aux motets. En réalité, le motet existait bien avant d'être utilisé dans les cérémonies. C'est peu à peu que les « déchanteurs », patients pionniers de la polyphonie, arrivèrent, au prix de quel labeur ! à combiner d'abord deux voix, puis un plus grand nombre, jusqu'au moment où ils parvinrent à faire concorder tout un échafaudage de parties différentes. Mais alors ce fut un débordement de combinaisons puériles allant jusqu'au véritable rébus. Primitivement, une partie, donnant un chant tiré des textes sacrés, fut le fil conducteur de ce peloton d'Ariane ; puis, la virtuosité d'écriture aidant, on s'adressa à la mélodie populaire et l'on finit par associer les chants liturgiques avec des chansons profanes, et parfois licencieuses jusqu'à l'obscénité, formant ainsi un mélange hybride qu'on a peine à se figurer aujourd'hui. Que l'on suppose un arrangement de thèmes liturgiques connus, avec des refrains de régiment en manœuvres, ces derniers donnant non seulement leur rythme musical, mais aussi leurs paroles, et l'on aura une idée de ce que cela pouvait être !

Du reste, l'abus en arriva bientôt jusqu'au scandale, et, au XIV<sup>e</sup> siècle, le Pape Jean XXII<sup>1</sup> défendit expressément l'usage des chansons profanes dans la trame harmonique des motets religieux.

Mais le contrepoint était né, avec lui la polyphonie, et les musiciens possédaient désormais l'outil leur permettant, quoique encore bien imparfait, d'écrire des compositions à plusieurs parties simultanées d'un caractère exclusivement sacré. Dans la musique profane, sous le nom de madrigaux, les compositeurs utilisaient les mêmes procédés. Tels furent les motets de Dufay, de Ockeghem<sup>2</sup> au XV<sup>e</sup> siècle ; puis,

1. Jean XXII fut un des Papes français. Il naquit à Cahors (12...-1334). Il fut élu en 1316 et demeura à Avignon. Le célèbre château des Papes est dû, en grande partie, à son initiative. On voit encore, dans la capitale du Quercy, une tour carrée de beau caractère, dernier reste du palais dans lequel il vit le jour.

2. Ockeghem, plus réellement Ockenheim (1430-1513), fut, pendant assez longtemps, maître de chapelle à Notre-Dame de Cléry (Loiret). On voit encore, dans cette très remarquable basilique, la porte spéciale par laquelle entraient les chantes et leur chef Ockenheim. C'est une porte très élégante à arc surbaissé ornée de pinacles et de fleurons, très bien conservée, et d'un très pur style. Louis XI tenait, avec son autorité coutumière, à ce que la musique fût impeccable à Cléry, et il connaissait la manière de se faire obéir. Ockeghem fut-il inhumé dans la basilique ou dans le cimetière, nous l'ignorons. Mais son impérieux maître y est encore, presque en entier ; le crâne est intact, et les visiteurs d'aujourd'hui peuvent le toucher à la tête, sans craindre pour la leur !

A vrai dire la question de savoir si Ockeghem a servi également Charles VII, Louis XI et Charles VIII est fort controversée. Ce qui est certain, c'est qu'il réunissait en sa personne les titres de trésorier de Saint-Martin de Tours et de premier chapelain du roi de France. Mais il est non moins certain qu'il était chef des chantes à Cléry. Or cette basilique fut construite d'un seul jet et avec grande sollicitude par Louis XI, et il n'est pas douteux que pour honorer la « bonne dame de Cléry » le Monarque n'ait fait appel au plus illustre musicien de son règne.

Il est intéressant de rappeler ici qu'Ockeghem fut le véritable inventeur de la forme d'écriture musicale dénommée « canon » et qu'on lui doit le plus ancien monument parfaitement régulier de ce genre. Ceux qui voudraient le connaître, très habilement réalisé, le trouveront dans la *Biographie de Fétis*, tome VI, page 363.

au siècle suivant, ceux de Josquin Deprès<sup>1</sup>, dont le nom occupe la première place parmi ses rivaux de l'école Franco-Flamande, Brumel, Hobrecht, Clemens non papa, Henri Isaak, Louis Senfel, avec beaucoup d'autres.

Enfin apparaît Palestrina qui, avec Roland de Lassus et Vittoria, développe et perfectionne le contrepoint vocal jusqu'à son apogée, autant par l'admirable utilisation de la polyphonie que par l'intensité du sentiment religieux et l'union absolue de la phrase chantée avec la prière exprimée. Voici donc, en succinct aperçu, l'histoire du motet, devenant la musique dite palestrinienne, personnifiant ainsi, sous le nom du plus illustre d'entre eux, l'œuvre de toute une génération d'artistes inspirés.

L'oratorio naquit, non de cette école, mais à côté. On peut considérer comme en ayant été la première manifestation les œuvres de Jean Animuccia (1500-1571). C'est bien l'oratorio naissant, autant par le sentiment qui l'inspire que par son utilisation et le but proposé.

A cette époque, saint Philippe de Néri rassemblait dans son petit oratoire de *Santa Maria in Vallicella* quelques fidèles pendant de pieuses retraites, et comme c'était surtout des jeunes gens qu'il essayait d'entraîner hors de la vie frénétiquement mondaine et dissolue de Florence et de Rome en 1540, il tint prudemment à éviter un excès d'austérité et pensa à donner à ses fidèles la distraction « d'un peu de musique » entre les sermons et autres pratiques de dévotion. Pour cela il demanda à son intime ami Jean Animuccia de lui composer quelques morceaux à plusieurs voix destinés à alterner avec les lectures et les prières. Il lui en fournit le sujet et le texte sous le titre de « Louanges spirituelles ».

Ce petit programme coupé de musique et de commentaires sur l'Écriture, d'ensembles vocaux et d'oraisons, fut bientôt employé et développé par d'autres compositeurs et prit le nom d'oratorio, en souvenir, dit-on, de l'endroit même où il avait pris naissance, l'oratoire de saint Philippe de Néri.

Parmi ces compositeurs il faut citer en première ligne Emilio del Cavaliere (1550-1600)<sup>2</sup>, et plus tard Carissimi (1604-1674), qui perfectionna l'oratorio catholique jusqu'à son plus haut point.

1. Josquin Deprès (ou Desprès) (1455-1521) fut chantre de la chapelle pontificale sous Sixte IV (1471-1484). Il fut élève d'Ockeghem, mais continua encore assez longtemps à suivre les errements anciens, en mêlant des rythmes et des chansons profanes aux motets sacrés. Telle fut sa fameuse messe dite de « l'homme armé », inopportune évidemment comme style, mais fort curieuse comme ingéniosité d'écriture.

2. Ce fut Emilio del Cavaliere qui, le premier, imagina de définir par un chiffre approprié, ou par un accident, l'accord fait sur la basse par les autres parties, indépendamment de la réalisation. C'est cette invention qui devint la « basse chiffrée » dont toutes les écoles d'Italie s'emparèrent en la modifiant fort peu, jusqu'à Fénaroli. Depuis, l'usage s'en est perdu, dans la pratique, s'il s'est maintenu pédagogiquement. Il serait à souhaiter qu'on y revienne et que, sur bien des partitions modernes, un chiffre, mis çà et là, fasse comprendre quel est l'accord autour duquel s'enlacent tant de parties, dont aucune, sauf la basse, ne donne les notes réelles ! Pour la lecture rapide, ce serait d'un grand secours. Un jour, nous en sommes convaincu, un éditeur fera une nouveauté de ce vieil usage rénové, et en peu de temps tous les autres l'imiteront.

*Il était le cousin de Sixte V ?*  
Pape PERETTI

Ses chefs-d'œuvre reconnus sont le *Sacrifice de Jephthé* et le *Jugement de Salomon*. Dans le premier il y a une certaine « Déploration » à six voix qui, par son intensité expressive et grandissante jusqu'à l'angoisse, peut supporter sans faiblir la comparaison avec n'importe quelle œuvre moderne, même multipliée par l'effet de l'instrumentation.

Après Carissimi, d'autres maîtres méritent d'être cités, quoique inférieurs à lui. Ce furent Jean Legrenzi (1625-1690), maître de chapelle à Saint-Marc de Venise ; Léonard Léo, de Naples. Parmi ses oratorios, le titre de l'un d'eux, *Della morte alla vita*, semble être un précurseur lointain de *Mors et vita*. Ensuite François Durante, Caldara et d'autres ; mais il faut s'arrêter à Carissimi et ne pas franchir, en Italie, le seuil du xviii<sup>e</sup> siècle. A ce moment c'est déjà la décadence de l'art autrefois si glorieux dont rayonna la cour pontificale de Léon X. La couronne musicale de l'Italie perd tous les jours un des fleurons qu'elle devait à ses maîtres de la Renaissance, lesquels, ramassés et sertis à nouveau par les capellmeister du Nord, allaient bientôt former pour l'Allemagne un triomphant diadème.

En France, l'oratorio avait peu d'adeptes comme auditoire, et, partant, moins encore comme compositeurs, jugeant inutile de chercher à imposer une forme qui n'intéressait pas. L'attraction vers la musique y était beaucoup moins spontanée, nationale qu'en Italie. (Est-ce bien différent aujourd'hui, malgré les apparences ?)

Sous Louis XIII, on se battait trop en duel pour penser à autre chose qu'à envoyer des cartels ; sous la Fronde, la seule musique était celle que faisait M<sup>lle</sup> de Montpensier en tirant elle-même le canon de la Bastille !

Mais si, sous Louis XIV, la musique occupa une bonne place, il ne faut pas oublier qu'on ne demandait à la musique religieuse que d'occuper le temps dans les cérémonies, et surtout de ne pas s'imposer plus qu'il ne convenait. L'oratorio était jugé trop long pour la durée d'un office, manquant de spectacle pour une distraction. A Versailles on était, suivant l'heure, dans la chapelle, ou à l'Œil-de-bœuf, ou dans les bosquets de l'Ile-Enchantée ; et l'on voulait chaque chose en son temps, et ne s'imposant pas. En cela Louis XIV était le maître de maison idéal ! Aussi le motet développé, élargi, respectueux des usages et de l'étiquette royale, restait-il en vigueur sous la plume de Campra et de Lully<sup>1</sup>. Plus tard, sous la forme « Cantate », c'est-à-dire sous celle de l'oratorio réduit, et grâce au rôle prépondérant du récitant, qui attirait

1. Cette difficulté de captiver longtemps l'attention d'un public français, jointe à celle de satisfaire son sens critique, très affiné, fut peut-être une des causes des deux qualités primordiales qui caractérisèrent, de tout temps, notre production nationale, à savoir : l'opportunité et la concision. Entre l'Italien, trop porté à toujours admettre et rechercher l'effet, et l'Allemand qui perd le sentiment de la durée dans l'hypnose de son rêve, le Français, par son instabilité autant que par sa perception rapide, et toujours encline à la controverse, oppose un frein, souvent salutaire, à la propension, naturelle à tout artiste, de développer son idée jusqu'à l'extrême. On pourrait presque affirmer que toute coupure imposée par un public français, en raison même de la superficialité de son esprit, est une amputation profitable, quelque amertume que l'auteur en ait. Cette opinion n'est pas à l'éloge de ce public,

un peu plus l'attention, l'auditoire s'accoutuma à cette forme de musique sacrée, mais sans que cet attrait fût capable de lui faire écouter avec patience une composition un peu développée, à plus forte raison les oratorios allemands. Nous essaierons, un peu plus loin, d'en analyser les causes confessionnelles.

Tandis qu'en Italie l'oratorio s'était perfectionné, depuis ses premières manifestations dans l'oratoire de saint Philippe de Néri, pour atteindre son apogée avec Carissimi, Heinrich Schutz (1585-1672) dans le Nord, découlant du même principe mais tout autre en son essence, créait, en faisant appel à bien des apports étrangers, un oratorio qui, pour n'être pas d'une forme bien définie, n'en demeurera pas moins le prototype de la production allemande.

Nous voici parvenus au point où l'oratorio va suivre deux voies non opposées, mais bien différentes, suivant qu'il sera la continuation de l'œuvre d'Animuccia et de Carissimi ou qu'avec Schutz, préparant la route à Bach et Haendel, il deviendra le germe d'où sortiront plus tard le *Messie* et la *Passion*.

C'est qu'avec ces derniers un élément nouveau s'est adjoint à l'oratorio primitif, élément resté dans l'ombre pendant plus d'un siècle et qui deviendra bientôt le pivot de la composition nouvelle. Cet élément, c'est le choral.

Le « choral », qui devint, par la suite, une des formes les plus caractéristiques de la musique d'église protestante, ne fut pas dû, comme beaucoup le croient, à l'invention de Luther. Il est, en réalité, beaucoup plus ancien ; on en retrouve des traces jusqu'au xii<sup>e</sup> siècle. Mais Luther donna une apparence nouvelle à ces chants déjà utilisés, en en faisant la partie principale du chant cultuel des « réformés ».

Tout d'abord il ne supprima pas totalement les chants latins dans ses offices. Il n'approuvait même pas ceux qui, résolument, en proscrivaient l'usage ; mais convaincu de la nécessité de donner au chant une grande simplicité pour que toute l'assistance pût concourir à son exécution, il choisit, dans les mélodies catholiques, celles qui répondaient le mieux à son idée et il composa lui-même celles dont les modèles lui manquaient. Ayant donc pris le parti de ne faire exécuter que ces mélodies, courtes, coupées de points d'orgue et faciles à l'extrême, il fit à ses fidèles l'obligation de chanter ces chorals à l'unisson et à pleine voix. Il s'ensuivit que le choral devint dans l'Eglise protestante une des manifestations, et non la moindre, de la prière. Qu'on se rappelle ceci qui servira à expliquer comment l'oratorio allemand deviendra plus tard sinon une sorte d'office, du moins presque une manifestation confessionnelle, tandis qu'en Italie c'était une distraction d'ordre très élevé au cours d'une réunion religieuse et non d'un office rituel.

si on veut ; mais si une pierre de touche n'a pas de valeur, elle est pourtant précieuse. Molière lisait ses pièces à sa servante, et quand celle-ci s'endormait, il supprimait impitoyablement le passage somnifère !

Que n'est-elle là plus souvent pour empêcher bien des chefs-d'œuvre de succomber sous la prolixité !

Luther n'était pas un grand docteur en musique, mais il la sentait vivement, et avait la conviction de son influence salutaire jusqu'à en faire l'apologie en ces termes : *On ne peut mettre en doute que les esprits sensibles à la musique ne renferment le germe de toutes les vertus*<sup>1</sup>. Ainsi mit-il le plus grand soin à choisir dans la musique antérieure les chants qui lui semblaient correspondre à son idée. Et quand il ne les trouvait pas, il en composait lui-même avec une intuition rare ; ceux qui sortirent de sa plume figurent, encore aujourd'hui, parmi les plus beaux.

Le choral utilisé par Meyerbeer dans les *Huguenots* est de ceux-là, et l'admirable parti qu'en a tiré le maître israélite n'ajoute rien à la grandiose sérénité du thème inventé par le réformiste d'Eisleben.

Ainsi donc, par l'adjonction du choral, l'oratorio, en pays allemand, se rapprochait en quelque sorte de l'office protestant, en devenant une paraphrase musicale d'un texte de l'Ancien ou du Nouveau Testament alterné avec des chorals harmonisés dont le thème, facilement reconnaissable, était chanté par l'assistance à l'unisson des exécutants. C'est en cela que consiste la différence primordiale entre l'office protestant et celui catholique au point de vue musical. Car, d'après le mot subtil et fin de Pie X, on ne *chante pas pendant* la messe, on *la* chante ! Tandis qu'on *fait* de la musique pendant l'office protestant.

On conçoit, dès lors, la différence entre ce système et celui de l'oratorio italien, qui consistait à soutenir l'attention de l'auditoire par un concert sacré, ce qui reposait son esprit de l'austérité d'un sermon ; différence plus grande encore, si l'on considère que l'audition de cette composition sacrée ne remplaçait pas les offices liturgiques pour les pays catholiques, tandis que chez les réformés c'était une forme, autre, mais acceptée, de « louer le Seigneur ».

Un autre élément commence à prendre une place importante dans la composition de l'oratorio. C'est le *récitant*. Il naquit d'une nécessité, et de lui on peut bien dire que le besoin créa l'organe. En effet, les anciens motets, toujours relativement courts, n'étaient qu'un « morceau de musique ». Dans les messes, les divers morceaux étaient reliés par l'office lui-même, tandis que l'oratorio, ou, plus réduite, la cantate, avaient besoin d'un trait d'union entre les divers numéros qui les composaient. La musique était admirablement expressive mais non dramatique, et pour résumer l'*histoire*, expliquer et faire comprendre le sujet et son développement, sous forme de chœurs, et plus tard de soli, de duos et autres combinaisons, le récitant devenait indispensable. Grâce à lui, l'attention de l'auditeur ne s'égarait pas en dehors de l'intérêt du texte. Le récit est là, pour présenter et lier entre elles toutes les parties de l'ouvrage. Et, de temps en temps, le choral, isolé du reste, viendra donner sa note grave et presque rituelle.

Ne pourrait-on trouver une certaine analogie entre l'oratorio ainsi

1. On aurait tort d'appliquer cet aphorisme à tous ceux qu'on ne peut pas laisser, un instant, seuls avec un piano sans qu'immédiatement ils se mettent à y piétiner une valse !

constitué et le théâtre grec, dont les types parvenus jusqu'à nous étaient mêlés, en grande partie, à une manifestation religieuse ? Les personnages étaient toujours pris dans la mythologie, et tout le temps de la représentation l'action s'arrêtait pour permettre au chœur d'évoluer, devant le proscenium, en chantant un hymne en l'honneur d'Apollon, après s'être groupé autour de l'autel de Diane, lequel était placé en contre-bas, devant le milieu de la scène.

Cette fonction du chœur antique rappelle de près celle du choral, de même que, durant le drame, sa participation à l'action qu'il suivait, expliquait et présentait, rappelle beaucoup le rôle du récitant dans l'oratorio et, en tout cas, répond au même besoin qui est d'alléger l'attention du spectateur<sup>1</sup>.

Mais pour comprendre ce rôle du récitant, en apprécier l'utilité à son époque, et s'expliquer comment, plus tard, il sera moins nécessaire, au point de disparaître ou presque, il faut commencer par se rendre compte de ce qu'était au xvii<sup>e</sup> siècle la mentalité du spectateur ou de l'auditeur. Qu'il fût au théâtre ou au concert, à la galerie des glaces ou dans la chapelle, il était le même, en somme, et apportait en des lieux et heures différents les mêmes facultés d'attention et de perception. Il nous est donc nécessaire de faire ici un peu d'archéologie théâtrale.

Sachons donc qu'au xvii<sup>e</sup> siècle et, à plus forte raison, auparavant, la science, si développée depuis, du « décor » n'existait pas, ou n'apparaissait qu'à l'état rudimentaire. L'évocation d'idée, particulière, que nous cause aujourd'hui la vision d'un décor, magistralement planté, était inconnue, de même qu'en dehors du théâtre, les esprits, demeuraient impassibles devant les plus beaux spectacles de la nature. Pas un ouvrage, pas une ligne, pas un mot dans toute la littérature du xvii<sup>e</sup> siècle ne traduit ce sentiment essentiellement moderne de la perception d'un paysage, d'un soleil couchant, d'une gorge sauvage, ces types étant avec intention les plus banalement choisis, ou de n'importe quel effet extérieur de coloris ou de perspective aérienne. Ce sentiment, tout du xix<sup>e</sup> siècle, pressenti par Jean-Jacques Rousseau, dont l'exaltation pour la nature n'était pas visuelle, illustré par Chateaubriand, divinisé par Victor Hugo, résulte, chez la masse, de l'accoutumance des yeux à voir, au théâtre, la synthèse encadrée des beautés naturelles et architecturales. Et l'esprit, par analogie, les admire quand il les rencontre réelles. Qui de nous n'a fait, en voyage, le geste machinal, en face d'un beau spectacle naturel, de chercher à l'encadrer avec ses doigts ? Ce

1. Cela est si vrai que le théâtre annamite comme celui des Chinois, bien plus ancien encore, procédait à peu près de même en soulignant chaque fragment de dialogue par une batterie d'instruments de percussion différente d'après le personnage. Un coup voulait dire que c'était le roi qui allait parler. Deux coups pour le traître, trois pour le messager, et ainsi de suite. Là, néanmoins, dans le théâtre asiatique, s'arrête la fonction du chœur. Son acception religieuse n'existe pas, les personnages étant pris dans l'histoire légendaire héroïque du pays, comme chez nous Bayard ou Roland. Les figures divines restent confinées dans leurs pagodes et ne sortent jamais des grands poèmes brahmaniques qui les chantent jusqu'en trois cent mille vers. Pauvres Brahmes condamnés à les avoir lus, sinon retenus !

geste était sûrement inconnu aux promeneurs des quinconces de l'Orangerie à Versailles<sup>1</sup>.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, le théâtre ne donnait donc rien pour l'œil, ni pour la vraisemblance; les tragédies se jouaient entre quatre paravents, avec, comme tout accessoire, une table et un siège, tout au moins pour que Cinna puisse répondre à l'offre qui lui est faite de s'y asseoir. Les Horaces avaient des perruques à trois marteaux; Achille, un haut-de-chausses à canons et rubans. Tout le reste était à l'avenant<sup>2</sup>. De plus, les marquis de la cour avaient le droit d'avoir, sur la scène, leur place assise. Ils s'y prélassaient à grand renfort de plumes au chapeau, de cannes enrubanées et d'épées en verrouil, encombrant le passage; et les personnages de tragédie étaient obligés, pour faire leur entrée, de franchir cette rangée de fauteuils, en s'excusant de la liberté grande!

Il s'ensuit que toute espèce d'illusion visuelle était absente chez les spectateurs, et c'était au poète à évoquer, par la fiction de ses vers, l'image du décor, des mouvements et de la figuration.

D'où, logiquement, la règle des unités d'action, de temps, de lieu, règle parfaitement équitable à l'époque où elle fut formulée, dogme suranné aujourd'hui. D'où, également, la nécessité du grand récit, racontant le dénouement, vu l'impossibilité de le représenter.

C'est le récit de Thérémène, la délivrance d'Iphigénie, le combat des Horaces. Le songe d'Athalie fait exception, car, étant le récit d'un rêve, il évoque une vision au second degré. Les « esprits distingués » de la première représentation, étonnés de cette hardiesse, l'ont du reste assez reprochée à Racine<sup>3</sup>.

1. C'est le décor de Cicéri, pour le 4<sup>e</sup> acte de *Robert le Diable*, qui a fait découvrir à toute une génération la beauté d'un cloître; et c'est par analogie avec ce décor, très remarquable du reste, que toute une génération se mit à admirer la mystique ordonnance des galeries ogivales ou romanes. Il n'y a pas bien longtemps que tout cicerone, conduisant des visiteurs dans un cloître, du Mont-Saint-Michel jus- qu'en Provence, s'empressait d'ajouter à sa narration: « C'est ce cloître qui a servi de modèle à celui de *Robert le Diable*. » J'ai pour ma part entendu ce cliché plus de cinquante fois!

Aujourd'hui on montre de même, à Montmartre, la rue fangeuse, reproduite dans le décor du 2<sup>e</sup> acte de *Louise*. Les cloîtres valaient mieux.

2. Ce fut Talma qui, le premier, joua la tragédie en costume à peu près historique et la tête nue. C'était bien du Romain de la Révolution, mais tout de même un peu plus vraisemblable qu'un Oreste en perruque!

Depuis Talma, la précision dans le détail alla toujours en progressant. C'est ainsi qu'à une reprise de *Britannicus*, Mounet-Sully, se rappelant que Néron était myope, et qu'il se servait d'une grosse émeraude bi-concave, gemme des plus rares, qu'on lui avait trouvée sur les ruines de Carthage, dit-on, imagina de s'attacher au cou un bijou, de style empire, figurant ce bibelot.

Au moment où, sans l'avoir prévu, il lorgna ainsi son camarade Maubant, qui tenait le rôle de Burrhus, ce dernier, traditionaliste à l'extrême et suffoqué de ce jeu de scène imprévu, manqua en perdre toute contenance avec la mémoire!!

3. A propos du récit d'Ulysse, il est à remarquer qu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, les yeux, accoutumés par les ballets à grand spectacle que la cour admirait à la salle des machines, commençaient à sentir le besoin de la figuration réelle. C'est ainsi que pendant le récit d'Ulysse on avait imaginé d'appuyer la toile de fond et on exécutait — en pantomime — tous les mouvements de Calchas, d'Eryphile, d'Iphigénie et des guerriers grecs massés autour de l'autel de Diane. Cet effet de guignol,

Si nous ajoutons, qu'à cette époque, le public était assez restreint, l'auditoire de la tragédie et de l'oratorio était le même, en somme, formé de la cour et d'une sélection lettrée, nous pouvons tirer cette conséquence que le spectateur d'alors était incomparablement plus attentif que celui d'aujourd'hui, qu'il était entraîné à l'impression subjective et que, par le récit, en fermant les yeux, il se figurait complètement l'ambiance dans laquelle se mouvaient fictivement les personnages, malgré les marquis sur la scène, malgré les quatre paravents, malgré même les « moucheurs de chandelles » qui, toutes fois qu'il était besoin, passaient entre Britannicus et Agrippine, Phèdre et Oreste, Bérénice et Titus, pour vaquer à leur fumeuse opération<sup>1</sup>!

Aujourd'hui notre impression, à tous, est devenue objective à l'excès. Peu d'ouvrages, littéraires ou lyriques, seraient en mesure de résister aux quatre paravents. On encadre la tragédie dans la splendeur d'une mise en scène, où l'art consommé de l'éclairage le dispute à la science la plus approfondie de l'archéologie, et le spectateur perd de plus en plus l'acuité d'attention qui le caractérisait aux époques antérieures. Cela est si vrai, que, lorsqu'un chef-d'œuvre, comme la *Damnation de Faust*, fut écrit par Berlioz sous la forme de symphonie dramatique, il se trouve maintenant un public se croyant artiste, et des impresarii affirmant qu'ils le sont, pour mettre cet ouvrage à la scène, et affaiblir l'évocation terrifiante de la course à l'abîme par le spectacle puéril d'animaux fantastiques en cinématographe! Ce n'est pas à l'éloge de la spontanéité imaginative des spectateurs qui, subissant la loi du moindre effort, préfèrent la jouissance de la vision directe à la fatigue de l'attention cérébrale.

Pour en revenir à l'oratorio, le « récitant » répondait donc d'autant plus à un besoin pour l'intelligence du texte, qu'on ignorait alors l'usage des programmes analytiques, des tables de thèmes, des explications sur la genèse d'une œuvre, universellement employés de nos jours et lus sinon compris par tout le monde.

Il ne faudrait pas croire pourtant, d'après tout ce qui précède, que la part donnée au récitant, ou au choral, fût constante. Cela dépendait du sujet et de beaucoup d'autres facteurs. Ainsi dans le *Messie*, le récitant

qui nous semblerait enfantin aujourd'hui, fut très apprécié. Il est peu connu, et méritait, comme tel, d'être cité ici.

1. Serait-on capable aujourd'hui, où les yeux absorbent une grande partie de l'effort d'attention, de percevoir, à la première audition, et de façon aussi subtile que toute la cour de Louis XIV, les allusions, si ténues qu'elles nous échappent souvent, par lesquelles les tragédies devenaient comme une pièce à clefs, chaque vers, chaque mot, chaque silence étant interprété, souligné, disséqué par une société avide de donner ainsi libre cours à sa médisance?

C'est, du reste, le propre de toute époque contrainte de prendre plaisir à vaincre la difficulté de tout faire supposer quand il n'est permis de rien dire. L'abolition de la censure et la liberté de la presse peuvent être défendables à plus d'un titre, mais il est certain que les talents de plume n'ont pas gagné à cette liberté. Avoir le droit de tout publier équivaut à l'écrire n'importe comment. Et c'est grâce à la contrainte que nous eûmes Rabelais, Racine, Montesquieu, Pascal, plus tard le chef-d'œuvre de satire que fut *Gulliver*, et jusqu'aux grands pamphlétaires du xix<sup>e</sup> siècle, auxquels il ne resterait, sous le régime de liberté, qu'à briser leur plume, trop subtile pour manier le glossaire de l'injure, en style contemporain.

a une faible place. Ce sont les grands ensembles qui dominent, et le choral n'y paraît pas sous sa forme caractérisée. Au contraire, dans *Judas Machabée*, le rôle du récitant est très important. Il chante plus de vingt fois, et le choral se présente sous forme développée, entre autres, dans l'admirable finale « We worship God, and God alone » de la deuxième partie. Par contre, dans la *Passion d'après saint Mathieu*, le récit et le choral, dans sa forme traditionnelle, alternent tout le temps avec les airs et les ensembles.

Si l'oratorio, commentaire d'un texte pris dans l'Écriture sainte, pouvait être de tous les temps, à part les « Passions », plus spéciales pour la semaine sainte, la *cantate* était plus définie pour un jour donné, Pentecôte, Pâques, Ascension, tel ou tel dimanche après la Trinité, ou pour tous les temps. Bach en a écrit de quoi fournir une maîtrise pendant plusieurs années, puisqu'on en compte deux cent cinquante-trois ! C'était toujours une composition de faible importance comme durée ; la forme, variable quant à l'arrangement, était toujours à peu près celle-ci : un prélude d'orchestre, un chœur, un air, un choral et une fugue finale. Le génial capellmeister les composait au courant de la plume, et c'est peut-être là que se découvre son invention la plus spontanée. N'en fût-il sorti que l'éternel chant de la Pentecôte, depuis dans toutes les mémoires et sur tous les claviers, que ce serait déjà à l'honneur de la cantate de l'avoir suggéré.

S'il fallait suivre l'oratorio chez tous les compositeurs de talent qui, pendant le xviii<sup>e</sup> siècle, se sont livrés à ce genre, la liste en serait longue ; mais si cette pléiade eut du talent, beaucoup, elle ne fut pas créatrice comme Bach (1685-1750) et Haendel (1685-1759). Très grands artistes furent Pergolèse (1704-1736), Padre Martini (1706-1784), Sacchini (1734-1786), Balthazar Galuppi (1706-1784), mais non des novateurs. Il faut arriver à Haydn (1732-1809) pour voir une forme nouvelle se dessiner.

Les *Sept Paroles* et la *Création* sont à l'oratorio ce que la symphonie définie, par Haydn, fut aux formes symphoniques qui l'avaient précédée. Nous y voyons poindre un élément pittoresque qui n'était qu'à l'état latent chez ses devanciers, ou qui, du moins, n'était pas considéré sous la même acception. Alors, l'intérêt pittoresque n'existait pas, ou il était purement conventionnel ; on prenait les perspectives de Versailles pour de la nature, et la nature « vraie » choquait les yeux ! Quand, par hasard, on essayait, en musique, de produire une impression pittoresque, c'était sous forme de badinage discret, comme dans les pièces de clavecin de Couperin ou de Daquin, charmantes du reste. Aussi Haydn, quittant la voie qui lui avait été tracée par Bach et Haendel, choisit des sujets moins métaphysiques et appela à son aide, pour les traduire, les moyens naissants de la musique descriptive, répondant en cela, d'une part, à l'attrait nouveau que toute une époque ressentait en face de la nature, et d'autre part au sentiment catholique de la société qui l'entourait, et aux siens propres, car il était très fervent croyant<sup>1</sup>.

1. Haydn était d'une piété exemplaire ; au commencement de toutes ses parti-

Il est indiscutable, en effet, que l'Église catholique, par son cérémonial, sa liturgie, son architecture, ses images, la pompe de ses offices et de ses cortèges, est essentiellement descriptive et décorative, ce en quoi elle reste fidèle à son origine orientale et latine, contrairement au protestantisme froid, philosophique et cérébral qui, parti de la nébuleuse Allemagne, s'étendit peu à peu sur toute la race saxonne ; peut-être par une cause ethnographique à laquelle l'influence du climat ne fut peut-être pas, elle aussi, étrangère.

Avant de franchir, avec Haydn, la grande étape de la musique, désormais pittoresque, nous ne saurions passer sous silence Mozart qui dans la musique religieuse, liturgique ou de concert, a laissé quelques œuvres, peu nombreuses en réalité, mais dont une, tout au moins, suffirait pour mériter la place d'honneur dans une bibliothèque ; c'est son immortel *Ave verum*, modèle impérissable pour tous ceux qui voudront savoir écrire pour les voix (ce qu'ils feront bien de ne pas étudier, plus tard, chez Beethoven).

A part cet *Ave verum*, le reste de son œuvre religieuse se compose surtout de messes et de motets, avec quelques cantates dont l'une, un peu plus développée, peut prétendre au rang d'oratorio et porte comme titre *Davidde penitente*.

A vrai dire, on peut reprocher à cette musique d'être « de son époque ». Musicien incomparable, Mozart ne fut pas un mystique. Il fut toujours mal à l'aise dans ses essais d'écriture archaïque dans laquelle son contemporain et premier maître Martini excellait. On en a la preuve dans une composition de concours qu'il fit, où, sur un plain-chant donné, il fallait écrire dans le style appelé : *osservato alla Palestrina*. La pédagogie n'avait pas eu, heureusement, assez de prise sur lui pour qu'il pût plier son génie à ces règles austères. Il écrivait avec son cœur, son âme, tout son être, et, certes, si jamais musique religieuse fut écrite avec foi, ce fut bien la sienne, mais avec une foi imaginative et non dogmatique. L'*Ave verum*, cette merveille, en est un des plus frappants exemples. La connaissance liturgique lui faisait défaut, l'archaïsme ne découlait pas de sa plume, le mysticisme n'existait, de son temps, chez aucun artiste, c'est pourquoi ce côté de son œuvre est, peu à peu, resté dans l'ombre. Plutôt que d'entendre sa musique religieuse, il est plus intéressant de l'écouter en parler d'une façon touchante et belle, et le lecteur nous saura gré de reproduire ce passage cité dans une de ses biographies, par un auditeur qui en fut témoin, après une discussion sur ce sujet avec d'autres musiciens :

« A ces paroles, Mozart se retourna, tout son extérieur était complètement changé, son langage ne le fut pas moins. « Voilà bien, dit-il, un de ces propos d'artistes comme j'en ai souvent entendu ! S'il y a quelque

tions manuscrites, on trouve ces mots : *In nomine Domini*, ou *Soli Deo gloria*, et à la fin de toutes : *Laus Deo !* Et, pour se reposer de son travail, pendant les cinq heures quotidiennes qu'il consacra, toute sa vie, à la composition, il se levait de son piano, prenait son rosaire et le récitait. On a calculé qu'Haydn avait ainsi fourni cinquante-quatre mille heures de travail intégralement employées !

chose de vrai là-dedans, chez vous, protestants éclairés, comme vous vous appelez, parce que votre religion est dans la tête et non dans le cœur, il n'en est pas de même chez nous autres, catholiques. Vous ne sentez, ni ne pouvez sentir ce qu'il y a dans ces paroles : *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*. Mais lorsqu'on a été, comme moi, introduit, dès sa plus tendre enfance, dans le sanctuaire de notre religion, que, l'âme agitée de désirs vagues mais pressants, l'on a assisté au service divin avec ferveur, oh alors, c'est bien différent. Tout cela, il est vrai, se perd ensuite à travers la vie mondaine, mais du moins, quand il s'agit de mettre en musique ces paroles mille fois entendues, ces choses me reviennent, ce tableau se place devant moi, et m'émeut jusqu'au fond de l'âme. »

Celui qui parlait ainsi écrivait sa musique religieuse avec la foi la plus sincère et l'imagination la plus ardente ; mais, comme il le dit, la vie mondaine l'emportait, et il restait, malgré tout, le délicieux Mozart des symphonies, des opéras, tout de grâce et de charme, de facilité et de don divin ; il aimait profondément le sanctuaire, mais le sanctuaire n'était pas le cadre qu'appelait son génie.

Revenons à Haydn. Celui-ci, composant la *Création*, chercha surtout à solliciter, chez ses auditeurs, une impression visuelle en essayant d'exprimer non la philosophie, ni le concept abstrait du chaos avant la naissance du monde, mais son objective réalité !

Dans la *Création*, le prélude représentant le chaos du monde, avant le Verbe, est une page qui a pu être dépassée, l'a été certainement comme moyens employés, mais qui demeure admirable, et à peine égalée, quant à l'invention. Il est évident, qu'avec Haydn, il se dégage une nouvelle forme, plus sensuellement expressive que chez ses devanciers, qui se libère, définitivement, de la basse continue et de la scolastique immortalisée par Bach, lui seul ayant été de force à l'associer à l'indépendance de sa géniale intervention.

Haydn ne s'en tint pas là, et avec les *Saisons*, sorte d'oratorio à la nature, il suivit les idées du moment. Les yeux, comme les oreilles, l'esprit en un mot, commençaient à voir, écouter et comprendre les beautés naturelles ; et les hauteurs sereines de l'oratorio, comme celles, héroïques, de la tragédie, ne suffisaient plus à satisfaire les appétits de vision de toute une génération réveillée.

Haydn, André Chénier, Casimir Delavigne, marchaient dans cette voie, préparant le terrain pour Beethoven, Chateaubriand et Victor Hugo.

Alors lutte, et combien acharnée ! La tragédie, affaiblie, édulcorée, rapetissée par tout le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à et y compris Voltaire, qui lui porta le dernier coup, eut des soubresauts de vieille bonne femme attaquée, en se cramponnant à ses dogmes cornéliens, et l'oratorio classique se défendit par les armes émoussées du contrepoint exaspéré, de la fugue d'école, de toute une pédagogie creuse qui, au nom de la règle, (quelle règle ?) déclarait que pas une composition de Bach n'était à donner en modèle !

Ce fut le temps de Cherubini et de Lesueur. Le premier, qui vécut

quatre-vingt-deux ans, n'écrivit pas dans toute sa vie trois notes de suite constituant une idée musicale, quoique Ingres l'ait représenté dans un tableau célèbre avec la muse Euterpe qui, par un phénomène de raccourci, lui impose la main sur la tête. L'expression idée musicale est prise ici, bien entendu, dans le sens expressif et artistique du mot, car, pédagogiquement parlant, les phrases de Cherubini étaient évidemment mélodiques.

Ce fut le martyr, ou le bourreau, du contrepoint féroce, intransigeant, sans pitié. Il faisait exécuter, à Notre-Dame, des messes et des motets contenant des fugues en double chœur à huit parties réelles, d'une construction et d'une sonorité épaisse, compacte, dont gémissaient les voûtes de la basilique, condamnées à en répercuter lourdement les échos !

Lesueur, lui, était simple jusqu'à l'enfantillage parfois. Quand il tenait un accord, il ne le lâchait que lorsqu'il ne pouvait plus faire autrement, mais à cause de cela, sa composition était plus décorative et opportune que celle de Cherubini. Celui-là, toujours pédagogue hargneux, attaquait et assommait son adversaire, le public, à coups de « canons » réversibles et rétrogrades !

Les auditions de ces deux antagonistes avaient lieu à Notre-Dame et dans une salle, détruite depuis longtemps, nommée salle des Menus-Plaisirs.

Les longues harmonies languissantes, mais simples, de Lesueur, se développaient bien à Notre-Dame. Par contre, elles découvraient leur nudité aux Menus-Plaisirs ; tandis que le contrepoint de Cherubini, qui formait un chaos inextricable dans la cathédrale, devenait écoutable, sans être plus distrayant, dans l'autre salle, en bois, où on pouvait suivre avec intérêt, sinon avec plaisir, les méandres contournés des parties pouvant difficilement prétendre au qualificatif d'expressives !

Aussi Cherubini, vexé, disait-il à Lesueur : *Ma, moun cer confrère, comment sou fait-il qu'à Notre-Dame vous ayez touzours le souccès, alors qu'aux Menous-Plaisirs c'est moi qu'on écoute !*

A vrai dire, ces compositions, messes, oratorios, motets, n'en avaient que le titre. C'étaient de grandes fresques barbouillées, croyant être décoratives et n'étant que du badigeon. Elles eurent pourtant leur influence, tout comme la *Vestale* qui montra la route à Rossini, car ce fut grâce à ces œuvres pédagogiques à l'excès, mais émanant d'artistes véritables, qu'on fut débarrassé de toute une série de cantates, messes, ou motets à allure guerrière (c'est étonnant comme alors étaient guerriers ceux qui n'étaient pas revenus de Moscou, pour la raison qu'ils n'y avaient jamais été), imitation, ou copie plate, des innombrables cantates civiques qu'à toute occasion on exécutait pendant la Révolution <sup>1</sup>.

1. Car la Révolution fut tout entière dans cette idée : singer l'antique, un antique conventionnel s'il en fut, résultat, depuis la Renaissance, de trois siècles de culture gréco-latine exaspérée. Ces parades, ces pompes funèbres, tout cela était pour faire du « romain » ! David, qui devint plus tard le courtisan le plus obséquieux, allant jusqu'à dire à Bonaparte que ce dernier lui enseignait la peinture,

Un seul ouvrage mériterait presque le nom d'oratorio, à cette époque, s'il n'était pas un ouvrage de théâtre. C'est *Joseph*, de Méhul (1763-1817), pur chef-d'œuvre de sentiment biblique, plein d'inspiration poétique et tendre, tout à fait nouveau par sa manifestation pittoresque et sa recherche de couleur locale.

On peut, en faveur de *Joseph*, pardonner à Méhul toutes les cantates tricolores qu'il écrivit, par ordre du reste, à l'occasion des innombrables pompes festoyantes dont la Révolution était si prodigue. Depuis cette partition, jamais plus personne ne s'est attaqué à ce sujet si touchant et si pur.

Méhul avait atteint la perfection, et son nom restera indissolublement attaché à ce délicieux épisode de l'Histoire sainte <sup>1</sup>.

Nous arrivons à l'époque italienne, c'est-à-dire au débordement de l'effet, constant, obtenu par les moyens les plus faciles, et pris au théâtre le plus aimablement distrayant. En tête, rayonne Rossini, avec raison, car on ne sait ce qu'il faut le plus admirer chez lui, ou de sa prodigieuse facilité et d'une richesse d'invention spontanée, poussée jusqu'au miracle, ou de l'intelligence dont il fit preuve, en Italien sceptique et fin, lorsqu'après le succès éblouissant de *Guillaume Tell*, en 1829, il se contenta d'être, jusqu'en 1868, le maestro indiscuté, dont on n'entendait plus jamais une note inédite <sup>2</sup>.

David, parlant de la cérémonie ridicule où l'on exposa le corps de Marat, disait : C'est de l'antique !! Pour en revenir aux cantates, elles étaient jouées par des femmes en péplum, décolletées, quelle que fût la température ! A Rome on avait chaud, donc à Paris on devait supposer qu'il en était de même. Le jour où revint l'armée d'Italie, une cantate de ce genre fut exécutée au rond-point de la Villette devant la rotonde qui existe encore. Pluie et vent faisaient rage, on gelait sur pied, et les malheureuses chantaient le « soleil de l'Italie » en essayant de pincer, de leurs doigts endoloris, les cordes distendues des harpes, rehaussées d'or, que le gouvernement leur octroyait pour la circonstance !

La plupart en moururent, dit-on !

1. Parmi les œuvres de Méhul ayant acquis la plus retentissante renommée, une autre partition mérite d'être citée parce que la représentation n'en alla jamais jus-

qu'au bout !  
Ce fut le *Jeune Henri*. La politique s'en mêla, comme pour *Richard Cœur de Lion*, et, en désespoir de cause, les royalistes finirent par faire bisser et trisser l'ouverture, dont les refrains de chasse effarouchaient moins les patriotes que la présence d'un roi sur la scène. Du coup, l'usage en prévalut, et longtemps après la Révolution, on continuait à jouer l'ouverture du *Jeune Henri* pendant les entr'actes d'autres ouvrages n'ayant aucun rapport. Mais, à cette époque-là, on n'y regardait pas de si près. Il n'y a pas bien longtemps encore, en Italie, un entr'acte était un repos, une récréation. Donc, on l'employait comme on voulait. C'est ainsi qu'entre deux actes de je ne sais plus quel ouvrage, j'ai vu Bottesini s'avancer sur le proscenium et jouer un solo de contrebasse en variations hyperboliques sur un thème enfantin, puis on reprenait le drame violent, et cela recommençait à l'entr'acte suivant.

2. Un des étonnements du public, entendant, pour la première fois, l'ouverture de *Guillaume Tell*, fut le cornet à pistons, dont l'expansion, hélas grandissante ! date de ce jour. Meyerbeer s'en servit aussi dans la dernière scène de *Robert le Diable*, mais avec beaucoup plus d'opportunité. Depuis, aucun ouvrage n'a profité comme *Guillaume Tell* de la nouveauté d'un timbre instrumental. Massenet, dans un de ses ouvrages, utilisa une fois le sarrusophone ; la presse annonça violemment la présence à l'orchestre d'un outil nouveau. Il datait de trente ans ! Mais, durant le ballet, et pendant une scène de sommeil, le sarrusophone donna une note, une seule, ultra-

De ce moment, nous allons franchir une période où va surgir toute une série de messes, motets, oratorios, opéras, uniformément faits au moyen des mêmes procédés faciles, appelant mélodie tout ce qui rigoureusement ressemblait, jusqu'à la copie, aux mélodies antérieures, appelant harmonie une série d'accords interchangeable, appris à l'école comme une règle de grammaire, et dont la banalité n'avait d'égale que la correction pédagogique, comparable à celle d'une dictée pour école primaire. Puis, pour couronner l'œuvre, quelle qu'elle soit, la fatale, immuable, inéluctable cadence italienne, formule usée au point que les compositeurs arrivaient souvent à la laisser écrire par les copistes !

Ce furent les auteurs de cette époque et ceux de la génération suivante qui, n'ayant même pas inventé le modèle, se contentèrent d'en être la médiocrité plagiaire, dont les œuvres furent l'origine responsable de tout ce qui se fit, plus tard, sous le nom de musique religieuse, compositions lâchées, théâtrales, bruyantes, vulgaires ou tumultueuses, contre lesquelles, après tant de critiques isolées, le *Motu proprio* a définitivement réagi.

Et pourtant, commençaient à naître, apprendre, et produire, quelques-uns dont le monde musical s'enorgueillit aujourd'hui à juste titre, nimbant ceux qui sont morts, jeunes ou vieux, d'une auréole glorieusement rayonnante ! C'est qu'en art, la filiation, loin de suivre l'atavisme, souvent le contredit : A père infirme, fils souvent bien portant ; et les époques de production la plus plate correspondent fréquemment aux dates de naissance des génies les plus novateurs !

Et les maîtres d'alors, ou plutôt qualifiés tels, ne se doutaient pas qu'un jour, sur leurs piédestaux effrités, s'élèveraient de nouvelles statues <sup>1</sup>.

En Allemagne, au contraire, la tradition se continuait. Plusieurs auteurs, peu célèbres, mais consciencieux, écrivaient des oratorios de belle forme, sinon de transcendante invention, jusqu'à Mendelssohn, dont les œuvres, comme *Saül*, *Saint Paul*, *Elie*, quoique un peu trop scolastiques, et, malgré leur beauté, quelque peu monotones par l'uniformité trop constante du style, n'en constituent pas moins de magnifiques modèles.

Pendant qu'en France l'oratorio et la cantate étaient sinon délaissés, du moins épuisés, que les messes et les motets se suivaient, et se reproduisaient, en ressassant les mêmes formules ; pendant que Rossini, sortant exceptionnellement de son silence, mettait l'opéra à Saint-Eustache pour ravir les dilettantes à l'audition de l'*Inflamatus* de son *Stabat* par M<sup>me</sup> Falcon, un ouvrage parut, inégal sans doute, mais plein

grave, d'une... analogie si malencontreuse, que toute la salle éclata de rire. A la représentation suivante, l'instrument inquiétant fut supprimé !

1. Un seul, parmi les inventeurs les plus hardis qui aient existé, dans son genre spécial, fut accepté, tout de suite. Ce fut Chopin, mais grâce à son prestigieux talent d'exécution, qui lui permit d'imposer son originalité sans précédent. Il est vrai que ce ne furent pas les meilleures de ses œuvres qu'on admira le plus, et qui, s'étant rivées dans les mémoires, continuent à former le répertoire, Dieu sait comment interprété, de tous les pianos domestiques.

de fraîcheur et de simplicité bibliques, de sentiment sacré et galiléen : ce fut *l'Enfance du Christ*, de Berlioz.

Cette partition, en tout point délicieuse, fut lancée sous le nom imaginaire de *Pierre Ducrez, maître de chapelle du XVII<sup>e</sup> siècle* !

Personne, absolument personne, ne s'étonna qu'un maître de chapelle de ce temps eût pu écrire un orchestre où se trouvaient employées, très judicieusement du reste, toutes les ressources sonores de l'instrumentation moderne.

Il y a, dans cet ouvrage, un passage du prélude, dans une tonalité vaguement dorienne, où, pour éviter les erreurs instinctives des musiciens d'orchestre, Berlioz avait écrit sur la partition, et sur toutes les parties, *mi bécarré et non dièse*, partout où la cadence arrivait<sup>2</sup>. A cette époque, Niedermeyer et d'Ortigue n'avaient pas encore commencé leurs travaux sur l'analyse des gammes du plain-chant, et ce *mi bécarré* pour les oreilles habituées à la note désespérément sensible dans la gamme mineure, fut une révélation !

A vrai dire, dans cet ouvrage, la première et la troisième partie sont d'un romantisme exagéré, et ce n'est pas le *mi bécarré* qui suffit pour lui donner un cachet archaïque. De même, la fuite en Egypte, et l'appel désespéré de saint Joseph, frappant aux portes pour demander l'hospitalité, est réaliste à l'excès, et, partant, peu dans l'esprit ni le style de l'oratorio. Mais à la seconde partie, il reste, et restera toujours le *Repos de la sainte Famille*, comme une des plus exquis pages qui aient été écrites sur ce sujet, avec le Prélude et l'Adieu des Bergers.

Pendant qu'en Allemagne l'oratorio traditionnel continuait à être en faveur, et qu'en France, il n'avait presque pas de représentants, un musicien, tout de grâce, de charme et de sentiment, d'invention surtout, imaginait une forme nouvelle, non dans l'oratorio, mais dans la symphonie dramatique.

1. L'épisode de *l'Adieu des bergers*, dans la Fuite en Egypte, fut joué à la salle Sainte-Cécile le 12 novembre 1850. Plus tard, cet épisode figura dans la seconde partie de *l'Enfance du Christ*, jouée pour la première fois le 12 décembre 1854. La genèse de cet ouvrage eût donc été la même que celle de la *Damnation*, dont quelques morceaux parurent, longtemps avant le reste, sous le titre : « Episodes de la vie de Faust », — ou quelque chose d'approchant. Un des exemplaires, ultra rares, curieux, signé : l'Abbé Charles Gounod !

2. Le prélude de la Fuite en Egypte, en *fa dièse mineur*, présente, à la deuxième mesure (page 104 de la partition d'orchestre), cette annotation. C'est ce passage avec clarinettes et cor anglais dont l'archaïsme apparent, délicieux autant que romanesque, fut accepté sans broncher, par toute la critique, comme étant du *XVII<sup>e</sup> siècle* !!!

De même, l'air d'Hérode a continué à taquiner, même encore, la plupart des chanteurs. Il est en *sol mineur*, avec la bémol et *fa bécarré*, c'est-à-dire une espèce de *3<sup>e</sup> ton* transposé. Alors les chanteurs lui assignent la tonique *ut* et la broderie *sol fa* italienne d'une mauvaise époque, le mal qu'on éprouve à obtenir un véritable ton, entier, sur cette broderie.

Mauvais goût, ignorance, ou loi du minimum d'effort, peu importe : la cause, autant que le fait persiste, et les compositeurs de salon, italianisants et doucereux, se chargent de les perpétuer.

Ce fut Félicien David. A vrai dire, sa composition ne fut ni de la symphonie, ni du drame, ni du théâtre, ce fut de la peinture en musique, obtenue par le mélange de déclamation non lyrique et de symphonie pittoresque. Son *Désert* fut un succès, éteint aujourd'hui, mais, pour ainsi dire, sans précédent, comme spontanéité dans le monde musical entier. Succès fort légitime, car, malgré la simplicité extrême des moyens employés, c'est une œuvre qui évoque étonnamment le décor de sable, par son mélange de procédés conventionnels et de thèmes réels, tels que le chant, authentique, du muezzin.

Le Lever du Soleil, prodigieusement habile à force d'être simple, ne le cède en rien à tout essai ultérieur qui a pu en être tenté. Il est vrai que le thème, admirablement expressif et lumineux, serait difficile à trouver une seconde fois.

Devant ce succès éblouissant, David renouvela l'expérience avec un *Christophe Colomb* qui contient de fort belles choses, mais est loin de valoir son devancier.

Ce système nouveau, consistant à faire appel à la déclamation, et à supprimer le récitant-chanteur, montra la voie à quelques-uns parmi lesquels César Franck, dont la *Rédemption* présente, comme le *Désert*, cette alternance de musique et de poésie déclamée. La page maîtresse de cet ouvrage, le prélude orchestral de la 2<sup>e</sup> partie, forme la paraphrase symphonique du texte parlé qui en est, pour ainsi dire, l'explication analytique<sup>1</sup>.

Schumann, dans son *Manfred*, utilisa le même procédé, avec succès. Pourquoi ce système ne prévaut-il pas davantage ? On ne sait.

Les compositeurs n'aiment guère abandonner aux poètes leur part personnelle de succès, les chanteurs voient avec quelque jalousie le rival déclamateur applaudi, sans s'être contorsionné le larynx et pour n'avoir rien fait d'autre, en somme, que parler de sa voix naturelle, et le public simpliste se demande s'il est aux Français ou à l'Opéra ! D'où, gêne générale et constante, quoique cette forme d'art soit une des plus belles qui soient, à notre avis, et ait surtout l'avantage,

1. Pauvre bon et angélique César Franck ! Nous nous rappelons avoir assisté, vers 1878, à une audition de cette *Rédemption*, dirigée par lui, dans la salle des Italiens (oh ! les souvenirs de *Norma*, *Sémiramis* et *Don Pasquale*), transformée depuis en une banque ! Les piles d'écus y font, maintenant, moins harmonieuse musique. L'exécution fut à peu près suffisante. Au début, comme auditoire, on était bien une trentaine et l'orchestre, encore, pressait tant qu'il pouvait pour en avoir plus tôt fini. Du reste, avant le dernier chœur, nombre de spectateurs s'étaient déjà disséminés, et *Rédemption* termina sur une salle vide. Franck, perdu dans son rêve, ne s'en était pas même aperçu, tout radieux qu'il était d'avoir entendu sa musique, Dieu sait comment exécutée pourtant !

Le lendemain, nous nous trouvions dans je ne sais quel théâtre, près de l'orchestre, et entendîmes un contrebassiste parler à ses camarades de *Rédemption*, jouée par lui la veille. Il déclara que s'il avait à exécuter souvent de la musique pareille, où il fallait tout le temps lire ses notes (absolument textuel), il y renoncerait vite. Dans toute la presse, ce fut un touchant silence : la presse, qui depuis... Quant aux spectateurs, peut-être les mêmes admirent aujourd'hui, résolument, ce qu'ils ont si talemment oublié avoir entendu, sinon écouté, il y a trente ans ! Ne le leur dites pas, si vous en rencontrez, car ils le nieront !

qu'avec un déclamateur, on comprend toujours ce qu'il dit ! N'insistons pas sur l'infériorité de la plupart des chanteurs à cet égard !

Avec Berlioz, dans l'*Enfance du Christ*, et Félicien David, dans ses œuvres profanes, la musique pittoresque, évocatrice d'images, allait maintenant s'étendre.

C'est *Ruth*, c'est *Rébecca*, de César Franck ; ce serait ses *Béatitudes*, si le sujet, plus métaphysique que les précédents, s'y prêtait davantage ; ce sera le *Paradis perdu*, de Théodore Dubois, dont le Prélude, exprimant le pré-paradis terrestre, est dans la filiation d'Haydn comme grandeur d'inspiration et dont le passage de la tentation d'Eve évoque l'image des plus pures fresques des maîtres italiens, où le réalisme, voulu dans les moyens, s'idéalise par la sérénité de la forme ; ce seront ses *Sept Paroles*, dont la première audition à Sainte-Clotilde fut une révélation et presque une révolution par la brusque antithèse que formait cet ouvrage avec la plupart des partitions religieuses. Ce sera la *Lyre et la Harpe* et l'éclatant *Déluge* de Saint-Saëns, sur lequel nous reviendrons.

Toutes ces œuvres sont des oratorios, non plus comme celui dont Mendelssohn, en Allemagne, avait gardé la tradition, mais de vastes compositions, sur des sujets religieux, empruntant au théâtre son outillage instrumental, mais s'arrêtant judicieusement dans son emploi à tout ce qui pourrait rappeler l'éclairage par la rampe.

Puis, ce fut Gounod, qui, après avoir été le novateur que l'on sait, ou plutôt qu'on a oublié de savoir, devint éperdument l'apôtre des formes anciennes, et composait un oratorio : *Rédemption*, en voulant s'inspirer des grands modèles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais, malgré lui, Faust et Roméo, Marguerite et Juliette, continuaient à chanter dans son âme. Fut-ce un bien, fut-ce un mal, qu'importe. Il en est résulté *Rédemption*, qui est superbe, et *Mors et Vita*, qui est admirable et durera certainement bien longtemps après que ses œuvres théâtrales auront terminé leur carrière glorieuse sous l'action fatale et désagrégeante du temps !

La musique religieuse de Gounod, messes ou motets destinés à l'office, peut évidemment supporter la critique d'être d'un mysticisme exalté et sensuel en désaccord avec l'austérité du temple, quoique à vrai dire, parmi ses détracteurs, et malgré la justesse fréquente de leurs critiques, plusieurs n'ont pas discerné que le temple catholique a, par essence et par origine, des besoins visuels et mystiques ignorés de l'oratorio protestant. Mais il ne faudrait pas, en généralisant cette critique, oublier que Gounod fut le premier, et le seul, à réagir contre ces compositions tumultueuses, puérilement expressives, ou désordonnées bruyantes, qui, sous le nom de messes, faisaient de la tribune d'une maîtrise un tréteau de théâtre, et du pire !

De plus, il faut savoir qu'il fut longtemps le premier, et le seul, à étudier et honorer Bach autrement qu'à travers la pédagogie, et si, aujourd'hui, on ne critique plus un organiste qui joue du Bach (ce qui fut textuellement reproché à Saint-Saëns quand il était à la Madeleine), si le *Clavecin bien tempéré* est aujourd'hui sur tous les pupitres de piano,

c'est dû, en grande partie, à l'instigation de l'auteur de *Faust*, qui prêchait cet évangile à une époque où beaucoup de ceux qui le commentent aujourd'hui ne le connaissaient ni ne désiraient le connaître.

De plus, si le choral pour orgue n'est plus, jalousement, une forme de chant protestataire de l'Église réformée, s'il a franchi le seuil des temples catholiques, s'il est devenu, sous l'inspiration de Franck et de tant d'autres, un système thématique des plus féconds, il faut se rappeler que Gounod, vers 1860, fit paraître le premier un recueil de chorals choisis dans Bach, analysés et déduits de la façon la plus savante et la plus élevée, qui devint le bréviaire de toute une génération.

Il est intéressant de rappeler que ce fut Mendelssohn, de passage à Rome, alors que Gounod était pensionnaire à la Villa Médicis, qui l'initia aux splendeurs du choral. Et ce n'est pas le moindre titre de gloire pour Mendelssohn que d'avoir été le premier, au XIX<sup>e</sup> siècle, à reprendre en la rénovant cette forme et cette utilisation de thème complètement délaissées par ses devanciers. On n'en trouve pas trace chez Haydn, à peine chez Beethoven, pas plus que chez la plupart des auteurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

On aurait donc tort de formuler, à l'excès, d'après des clichés, la critique facile de la musique religieuse chez Gounod, surtout si l'on considère qu'il termina sa carrière en écrivant une messe *a cappella* exécutée à Reims sous le vocable de Clovis, sorte de testament à l'encontre de ses œuvres antérieures, et qu'il leur donnait une conclusion en exigeant, pour son service funèbre, le *Requiem* en plain-chant, à l'exclusion de toute autre musique.

On lui donna cette posthume satisfaction dans l'église de la Madeleine, au grand désappointement de nombreux « amateurs » s'attendant à voir défilier tout l'orchestre de l'Opéra, sans les danseuses, malheureusement ! et à entendre une fois de plus le fameux *Ave Maria* ! A la sortie, Saint-Saëns, qui était à l'orgue, joua magistralement, sans la paraphraser, une des plus belles inspirations de *Mors et Vita*.

Gounod fut donc, à notre avis, le bon laboureur qui défricha le terrain embroussaillé par toutes les ronces de l'art vulgaire découlant du style italien, et le rendit propre à recevoir la semence jetée par le *Motu proprio*, graine qui n'eût certainement pas germé à une époque antérieure comme elle le fait aujourd'hui. Nous pourrions presque citer aussi, de même que nous l'avons fait pour *Joseph* de Méhul, *Samson et Dalila*, opéra puisqu'il est joué au théâtre, mais dont le I<sup>er</sup> et le III<sup>e</sup> acte sont du domaine de l'oratorio pur. C'est le second qui a le plus entraîné le public ; avec raison, malgré tout, car lorsqu'on est à l'Opéra, on est là d'abord pour y faire du théâtre, ce dont quelques-uns paraissent douter... Mais quand on aura bien entendu Dalila chanter éperdument : « Ah ! réponds à ma tendresse » ; quand tous les contraltos seront épuisés à ravir les amateurs de voix graves, prises jusque dans les talons, les deux actes bibliques de *Samson* et l'admirable tableau de la meule resteront comme une des plus belles illustrations musicales de l'histoire sainte.

Parmi les morts et parmi les plus illustres vivants, deux noms restent à citer : Liszt et Massenet.

Mais c'est à dessein que nous les faisons figurer en dehors de cette chronologie, car leurs œuvres ne sont ni la conséquence ni le point de départ d'une école.

Liszt, qui prétendit parfois, non sans raison, être capable de tenir sous ses dix griffes de pianiste phénoménal toute la philosophie, toute la littérature, toute la poésie, l'art entier, écrivit des messes, des oratorios, des motets, des paraphrases instrumentales d'une élévation incontestable, d'une technique sûre et originale, mais à travers la lentille démesurément grossissante d'un Moi sur-majuscule et d'un orgueil sans précédent. La composition, chez lui, était énorme, démesurée, et toujours conçue par un cerveau de virtuose à travers la forêt de sa chevelure broussailleuse, accoutumé et certain de conquérir son public rien qu'en se montrant lui-même, et le mettant en extase par une seule note frappée d'un doigt prophétique sur le clavier soumis, mais avec quel geste ! quel œil ! quel cheveu ! Dans sa messe de Gran, il semble que c'est son évangile musical, à lui Liszt, qu'il a voulu présenter faisant face au véritable<sup>2</sup>. Dans ses oratorios il semble que tous les Pères de l'Église sont là, en aréopage. L'immensité et l'audace de son vol planant étaient telles que dans deux simples morceaux de piano, il commente, illustre, déduit, et prétend symboliser l'existence et l'œuvre de deux saints. On pourrait presque les citer comme des oratorios sans texte. Il paraît que, pour les jouer, il se faisait entourer de plusieurs caisses de piano ouvertes dont l'office était de résonner à l'unisson du sien !

C'était le dompteur au milieu des fauves !

Mais toutes ces œuvres, pour sublimement orgueilleuses qu'elles soient, procèdent d'un cerveau dont la force géniale est indiscutable,

1. Sa poitrine disparaissait sous une constellation d'ordres de tous les pays d'Europe, jusqu'à un sabre d'honneur qu'il passait en bandoulière pour s'asseoir au clavier. Ce fut lui qui, le premier, fit des tournées avec un piano à queue, espèce alors presque inconnue dans bien des villes ; et l'auditoire était, dès le début, surexcité par l'aspect d'un instrument pesant quatre cents kilos, au temps des diligences, devant lequel se présentait un général hongrois ! Ce fut le bluff de cette époque où l'on faisait personnellement sa réclame. Aujourd'hui la publicité a changé, sauf pour quelques violonistes Absalons. C'est l'impresario qui s'en charge, et il est loisible au virtuose de garder les allures simples d'une individualité bon enfant.

2. Cette exécution de la messe de Gran, à Saint-Eustache, fut étonnante. Liszt arriva par la grande porte, attendu par le clergé et les suisses et fit une entrée épiscopale ! Après toutes ses croix, ses plaques, ses cordons et ses sabres, il n'avait rien trouvé de mieux, pour étonner encore, que de revêtir une soutane, ayant, à cette fin, reçu les ordres mineurs. Et, traversant l'assistance, il esquissait de la main, de cette main qui fit tant de gammes en tierces, des gestes discrets, qui, pour un peu, eussent été une bénédiction. Devant lui, un enfant de chœur portait la partition monumentale, sur papier de format inconnu !

Puis il alla s'asseoir sur un trône, et, de cette *cathedra*, il présida l'exécution de sa messe dirigée par Deldevez. Ce spectacle inoubliable, nous l'avons vu. Et tout cela était si sincère que personne, sur le moment, ne s'est senti ridicule. Mais le lendemain, on en a souri ! et le surlendemain le parisianisme gouailleur reprenait ses

si l'on adapte le mot génie à l'unique faculté d'invention, indépendamment de la valeur de forme et de déduction qui seule peut créer une école.

Pour Massenet, c'est autre chose. Si jamais fut un initiateur entraînant, une originalité captivante, telle qu'il ne puisse pas écrire quatre mesures après lesquelles sa signature serait nécessaire pour lui en attribuer la paternité, c'est bien lui. Et avec ce don merveilleux, quelle habileté, quelle souplesse, quelle intelligence et quel esprit ! Mais l'objectif constant du théâtre l'a empêché, hors du feu de la rampe, de modifier son style, sa mentalité, tout son être. Partout il est Massenet, ce qui déjà est assez glorieux, mais Massenet pensant, voyant, sentant par et pour le théâtre.

Aussi les deux pages qu'on pourrait appeler religieuses dans son œuvre, *Ève* et *Marie-Magdeleine*, admirables d'inspiration, de couleur et de charme, veulent être des oratorios, mais sont des partitions échappées du théâtre et n'ayant pas oublié où se trouve l'entrée des artistes. Du reste, saint Jean, dans *Hérodiade*, n'a pas pu se décider à en sortir ! Certes, l'audition de ces ouvrages vous captive au dernier point ; c'est vibrant, exalté, chatoyant et décoratif ; mais on ne peut s'empêcher de trouver qu'*Ève* est bien parisienne et que *Marie-Madeleine* est faiblement calmée pour une pécheresse convertie.

Le mysticisme chatouillant, confinant à la neurasthénie moderne, qui se dégage de ces œuvres, tout enveloppantes qu'elles soient, donne l'impression que ces personnages bibliques sont plus près de la mythologie que des deux Testaments, que leur séjour est dans l'Olympe plutôt qu'au Paradis.

Le succès dont elles jouissent, complètement légitime quant à la valeur musicale, de premier ordre comme tout ce qui sort de cette plume, est dû aussi au public, auquel il ne déplaît pas de faire de la religiosité mondaine, et d'aller, sous prétexte d'ascétisme, écouter, la Semaine Sainte, des ouvrages lui donnant du théâtre, tout en n'étant pas qualifiés « spectacle ».

Si donc l'on fait discrètement le procès de paganisme à l'oratorio de Massenet, c'est le public, en fait, qui devrait bien plus en supporter la critique. Des esprits chagrins diront : Il a tort d'y condescendre. C'est facile à dire ; mais pour conseiller à un compositeur, tout de charme, d'élégance et d'amoureuse sensualité, de devenir, par volonté, austère, dogmatique et théologien, autant demander à une jolie femme de n'être pas coquette, dans le sens le plus courtois et bienséant du mot.

Un jour pourtant Massenet, dans un de ses plus complets chefs-d'œuvre, à notre avis, a donné, de la façon la plus exquise et étonnante, l'impression du mysticisme monacal, c'est dans le *Jongleur de Notre-Dame*. Il n'est pas possible d'exprimer d'une manière plus délicieuse le calme attirant du cloître ni la manifestation de la foi naïve jusqu'au sacrifice. Mais c'est encore du théâtre, et du meilleur et de l'excellent ; et si cette œuvre est à ce point idéale, c'est peut-être parce qu'il

n'y a pas de rôle féminin. Manon, pénétrant dans ce doux monastère, en eût vite fait une abbaye de Thélème !

De tous les compositeurs cités jusqu'ici, à part ceux de la première époque, aucun ne s'est livré exclusivement à la forme de l'oratorio.

Ils cultivèrent également la composition théâtrale, ou symphonique, ou plus intime, comme la musique de chambre ou celle de clavecin.

Bach utilisa toutes les formes connues en son temps, sauf pourtant le théâtre, lequel occupe une grande place dans l'œuvre de son rival Haendel. Il faut arriver jusqu'à nos jours pour retrouver des compositeurs n'écrivant, comme les primitifs, que de la musique sacrée. Trois noms figurent en première ligne, le Père Hartmann, Don Lorenzo Perosi et Edgar Tinel, par ordre alphabétique.

Chacun symbolise le génie de sa race. Perosi est Italien, Hartmann Hongrois, Tinel est Flamand. Si ce dernier a rénové l'art religieux en Belgique, il s'adonna néanmoins, en débutant, à la composition symphonique, tandis que les deux autres n'ont jamais écrit autre chose que des messes ou des oratorios, ainsi que les maîtres contrapointistes du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est vrai qu'ils sont prêtres l'un et l'autre. Perosi est abbé, et Hartmann est franciscain. Perosi est le plus jeune des trois, et aussi celui dont le nom eut le plus d'expansion ; c'est par lui que nous finrons.

Edgar Tinel est le musicien flamand par excellence. Le caractère religieux de son œuvre est bien celui du pays qui montre dans ses musées et cathédrales l'*Agneau* de Van Eyck, la *Mise au tombeau* de Quentin Metzys et la *Châsse* de Memling. Comme ces peintres primitifs qui accouplaient sur leurs toiles l'invention mystique avec la représentation rigoureuse de la vie qui les entourait, Tinel associe, dans ses oratorios, les légendes flamandes, naïves et populaires, à la trame religieuse de son sujet, obtenant ce mélange, toujours si attirant, de métaphysique expressive et de localisme, sans, pour cela, se servir des moyens convenus du théâtre et du décor pittoresque.

Les principales œuvres de Tinel sont *Franciscus* et *Sainte Godelieve*. Ce sont des oratorios de toute beauté, rappelant les grands classiques par la sérénité religieuse de leur inspiration, et, en même temps, s'affranchissant des entraves pédagogiques et ne renonçant à aucun système, aucun moyen, aucun procédé contemporains.

On peut dire de Tinel qu'il écrit dans le style que les grands maîtres emploieraient si, renaissant de nos jours, ils pliaient leur génie aux utilisations modernes qu'ils ne pouvaient concevoir de leur temps.

Chez le Père Hartmann, la plume est plus austère et plus traditionnelle. Ses compositions, fortement empreintes de cette musicalité hongroise, brillante, énergique et originale dont le prototype, l'exemple, le prophète, fut Liszt, n'ont pas recours à l'adjonction pittoresque d'aucune légende locale. En cela les œuvres du Père Hartmann s'adressent, moins que celles de Tinel, au sentiment populaire et national d'une contrée. Elles sont de tous les pays. Les idées, la facture et le style en sont très particulièrement intéressants, les développements extrêmement

ingénieux et l'orchestration en est admirablement adroite, surtout comme connaissance du quatuor à cordes, avec une richesse prime-sautière de timbres et une utilisation de l'harmonie des plus remarquables.

Chez Perosi, c'est le don, poussé au miracle, de la sonorité, de la belle et instinctive ordonnance des voix et des instruments, qui fait rendre à une exécution tout son maximum possible d'effet. En cela il possède, à un suprême degré, le génie italien spontané, coloré, allant droit au point saillant par des moyens peut-être un peu violents et convenus, mais de façon si franche et si effective qu'il en résulte une beauté impressionnante au premier titre.

C'est l'art religieux, dans sa plus complète acceptation pour le pays du soleil, sous le ciel de Veronèse et du Titien !

Tout jeune encore, (il est à peine âgé de trente ans), ses œuvres sont connues dans les deux mondes et légitimement appréciées. Elles suffiraient déjà à la gloire d'un artiste, mais la plume de Perosi est trop alerte et fébrile pour s'arrêter lorsqu'elle peut encore ajouter, à l'œuvre déjà réputée, d'autres pages destinées à la grandir encore et la faire parvenir à l'apogée.

Mais ce qu'il y a de plus particulier chez M<sup>gr</sup> Lorenzo Perosi, c'est son absolue manifestation d'art italien du XIX<sup>e</sup> siècle dans une forme de composition qui semblerait tout d'abord devoir, par principe, s'y soustraire.

Il est vrai que, par l'utilisation extrêmement habile de la mélodie grégorienne et de ses tonalités, il en a fait un art qui, tout italien qu'il soit, devient sous sa plume éminemment religieux.

L'art italien prête, en effet, essentiellement à la musique de théâtre dont Verdi fut le maître applaudi et justement honoré. Il semble que cet art doive être mal à l'aise pour se plier à l'expression de l'austérité religieuse. Or, par une contradiction qui pourrait être fertile en déductions, alors que beaucoup d'Italiens, compositeurs pour le théâtre, se mettaient à renoncer à leurs qualités instinctives pour chercher à s'incorporer, sans y parvenir, celles de la nébuleuse Allemagne, c'est à ce moment que Perosi, affirmatif et fier de sa race, produit du magnifique art religieux en ne demandant qu'à l'Italie de lui fournir son inspiration.

Et l'œuvre de Perosi aura peut-être cette influence, heureuse, de faire comprendre à ses compatriotes, quelle que soit la branche d'art cultivée par eux, qu'ils ont tout à perdre à douter d'eux-mêmes, et à chercher dans les productions septentrionales, si sublimes qu'elles puissent être, un idéal illusoire où se noie leur génie.

C'est le soleil qui fond les brumes, et les vapeurs incertaines, toutes irisées ou chatoyantes qu'elles soient, n'arrivent, quand il s'égare parmi elles, qu'à fausser son éclat.

Nous avons promis, non de remonter au déluge, mais de revenir à celui de Saint-Saëns, et nous tenons notre promesse.

La forme n'en est pas celle des grands oratorios. Le *Déluge* est plus près de la symphonie dramatique que de cette prière collective hors du temple définie par nous plus haut. C'est une magistrale fresque musi-

cale illustrant la Genèse. Il y a, dans cette œuvre immense, des trouvailles d'invention devant lesquelles bien d'autres, même les ayant pressenties, eussent reculé devant la difficulté matérielle de la réalisation.

Par exemple, ce parti pris d'écrire toute la première partie, avant le cataclysme, rien qu'avec les instruments à cordes, sans pour cela renoncer à aucune polyphonie orchestrale, par une utilisation étonnamment adroite d'archets solos faisant les tenues. C'est à ce point parfait qu'on ne s'en aperçoit pas toujours à la première audition.

Mais dès le début de la partie suivante, à la première attaque des cuivres, quel effet et quelle sonorité ! C'est d'une profonde philosophie d'art que d'avoir voulu représenter par là le calme et la pureté du monde antédiluvien.

Puis, pour exprimer le déluge lui-même, combien, et non des moindres, auraient déchaîné toutes les sonorités de l'orchestre aboutissant à un effondrement gigantesque pour lequel se seraient réunis tous les efforts des exécutants époumonnés ! Saint-Saëns, avec la sûreté et l'élévation coutumières de sa pensée, ne s'y est pas trompé, et il conclut la deuxième partie de son *Déluge* par plusieurs pages *pianissimo*, sereines, en calme plat, évoquant la vision de la plaine liquide infinie, de l'immensité d'eau qui, n'ayant plus rien à détruire, reprend son niveau immuable sur lequel ne déferle plus seulement une vague.

Et puis la dernière partie, l'épisode de l'arche, et la renaissance du monde ! Quelle superbe invention, que d'avoir pris, comme thème du chœur final, celui du déluge, déjà pressenti, dans l'ordre de Dieu à Noé, mais d'un déluge diminué, humanisé, consolant, reconnaissable encore, comme exprimant que le monde humain devait, *in aeternum*, garder le souvenir de la catastrophe qui l'anéantit un jour et dont il s'échappa, grâce à la colombe.

Dans son *Déluge*, Saint-Saëns a créé de pair avec les grands poètes de toutes les époques, et c'est sur cette œuvre que nous considérons, avec les *Béatitudes*, purs échos, celles-là, des splendeurs célestes, comme étant deux apogées de l'oratorio, que nous terminerons la partie chronologique de cette étude.



## II

Nous avons parcouru, à grands pas, le chemin sur lequel s'étendit l'évolution de l'oratorio, depuis la petite chapelle de saint Philippe de Néri jusqu'aux grandes salles modernes où Saint-Saëns fit éclater son *Déluge*<sup>1</sup>. Il est bien entendu qu'au cours de cette étude nous nous sommes appliqué à ne parler que des œuvres ayant marqué, chacune à leur époque, une étape. S'il avait fallu citer les noms de tous ceux, classiques ou contemporains, qui se sont, plus qu'honorablement, essayés dans ce genre, la liste en eût été longue. Mais, comme ce n'est pas une biographie des auteurs d'oratorios que nous avons prétendu faire, nous nous sommes contenté de donner les noms des grands sommets, sans appeler l'attention sur les prééminences qui bordent les vallées<sup>2</sup>. Nous croyons donc que notre chronologie, incomplète en tant que liste nominative, est suffisamment suivie comme échelonnement de prototypes.

Mais il reste sur ce sujet plusieurs questions à étudier. Quel est aujourd'hui le rôle de l'oratorio ? S'il tend à s'effacer, quelles en sont les causes ? Un avenir lui est-il réservé ? Et, si une renaissance s'effectue, dans quelles conditions pourra-t-elle avoir lieu ? Je me hâte, du reste, d'ajouter que j'ai la conviction absolue de cette renaissance, et j'essaie-

1. La dernière audition du *Déluge* fut donnée, en 1910, à la Société des concerts, au plus fort de l'inondation de Paris. Personne n'était responsable de cette coïncidence, qui fit éclore plus d'un sourire !

2. Néanmoins, nous ne voudrions pas omettre certaines œuvres, et certains noms, qui mériteraient de prendre place, en premier, dans une liste générale : la *Jeanne d'Arc* de Lenepveu, la *Nativité* et le *Miracle de Naïm* de Henri Maréchal, la *Judith* de Charles Lefèvre, le *Balthazar* d'Alex. Guilmant et une *Sainte Geneviève* du même auteur qui n'a malheureusement jamais été terminée, et d'autres ouvrages de Samuel Rousseau, Alexandre Georges, Paladilhe, Bourgault-Ducoudray, Pierné, dont l'*An mil*, la *Croisade des enfants* et les *Enfants à Bethléem* rappellent les triptyques flamands dans l'élégance du détail et la largeur de composition ; à l'étranger, Ryelandt, de qui l'*Avènement du Seigneur*, son œuvre la plus récente, je crois, fit si grande impression à Anvers. Nous regrettons de ne pouvoir citer Gabriel Fauré, dont l'émotionnant *Requiem* ne peut être classé parmi les oratorios, étant, du moins par son texte, essentiellement liturgique ; car, quant à la musique, c'est un enchantement, mais plus à sa place dans un boudoir parfumé qu'à la tribune d'une maîtrise !

rai de la faire partager au lecteur, en en déduisant les arguments. On verra, par la suite, comment nous considérons ce mot de « renaissance », moins au point de vue des œuvres qu'à celui des auditeurs se sentant attirés vers ce système de composition. Car c'est le public qui est le véritable initiateur, inconscient, d'un genre, non les artistes. Ou plutôt, ce sont là deux forces, l'une latente, l'autre agissante, mais égales. Quand il y a un public pour lire, regarder ou écouter, il y a toujours, d'autre part, les artistes pour le satisfaire. Et c'est, fréquemment, le propre des utopistes, manquant de tact, de sens d'observation, et d'analyse psychologique de leur époque, de vouloir, sous prétexte d'une originalité qu'ils sont les seuls à reconnaître, offrir un « produit » qui n'est pas demandé ! Les procédés de la réclame donnent de temps en temps à ces pyrotechnies tapageuses une apparence d'éclat. Puis la nuit se fait, plus sombre, comme après les soleils éphémères des feux d'artifice. L'étude de ces diverses questions nous incitera, parfois, à exprimer des théories générales, ou des opinions personnelles, sur les causes de décadence, ou de progrès, de cet art, et, corollairement, sur ses conditions d'affaiblissement ou de vitalité. A ce moment, il se pourra que nous soyons un peu obligé de parler *ex professo*. Mais si, de temps à autre, nous avons l'air de donner des conseils, il ne faudra pas oublier que ce n'est, en réalité, qu'une façon de formuler des idées, bien plus qu'une manifestation prétentieuse de morgue pédagogique, que nous tenons à éviter avant tout.

Quel est, aujourd'hui, le rôle et l'utilisation de l'oratorio ? Il faut, pour y répondre, établir d'abord une distinction entre la France et les pays étrangers. En France, on peut dire que l'oratorio est presque mort, à Paris du moins, car, en province, il existe quelques rares localités où, par l'initiative d'un organiste, d'un *maître de chapelle* ou d'un amateur éclairé, se groupent encore quelques instrumentistes et quelques voix pour s'adonner à ce genre.

On objectera, il est vrai, qu'à Paris, et dans certaines grandes villes, on peut lire souvent sur les affiches : la *Passion selon saint Mathieu*, la Messe en *si* mineur de Bach, celle en *ré* de Beethoven, les *Béatitudes*, le *Déluge*, ces œuvres-là beaucoup plus rarement du reste, n'étant pas, comme leurs devancières, dégagées de toute combinaison éditoriale. Mais est-ce bien un public d'oratorio qui vient les entendre ? Ce public se déplace sur la foi de réputations glorieusement acquises, pour entendre de la splendide musique, et il ne ferait pas dix pas pour assister à l'exécution d'une œuvre moins unanimement connue ; si même il faisait la moitié du chemin, le titre, religieux, qu'il lirait sur la première affiche, l'arrêterait dans sa route. Il va donc ré-entendre, et sur-entendre, avec raison du reste, de sublimes pages, mais sans éprouver, pour cela, l'attraction religieuse du XVIII<sup>e</sup> siècle qui fournissait un auditoire conscient à cette manifestation d'art sacré. La diffusion de l'art, progrès de quantité plus que de qualité, chez le producteur comme chez le spectateur, a remplacé le mysticisme par la curiosité. Le désir de s'instruire, très louable, mais tant exploité

par la réclame, ou le plaisir un peu nonchalant de la ré-audition passive, se sont substitués au sentiment religieux, superficiel, d'ordre de convenances si l'on veut, mais réel, qui dominait au temps des grands oratorios. A considérer les affiches contemporaines, il y a bien aujourd'hui un auditoire, mais celui-ci vient, d'abord, pour la musique plus ou moins bien annoncée, avec des étoiles en vedette, et se préoccupe peu, et même pas du tout, du texte. Il éprouve une jouissance à se laisser pénétrer par les robustes basses continues de la *Passion* ou du *Messie*, par la symphonie, plus mentale que liturgique, de la Messe de Beethoven, par le chatoïement pittoresque des palettes plus modernes. Il va aux chefs-d'œuvre, surtout s'ils sont exécutés par des « réputations » de théâtre dont il se donne la vue à bon marché, et ne va que vers eux, parce qu'au fond le genre l'ennuie, si la façon dont il est traité l'intéresse. Et les beautés d'ordre métaphysique ne le passionnent pas plus que ne le captiveraient les querelles théologiques, s'il s'en faisait encore.

On n'est plus au temps où la vie et les conversations étaient suspendues à Versailles lors des grandes luttes entre le quiétisme et le jansénisme. Suivant que l'Aigle de Meaux avait, plus ou moins, le dessus sur son rival de Cambrai, les partisans et les adversaires défrayaient la chronique du château, et lorsqu'un certain jour, dans la chapelle royale et en présence du maître, Fénelon, au moment de monter en chaire, reçut le fameux veto condamnant ses propositions, alors qu'il se disposait à les développer sur l'heure, et plus ardemment que jamais, ce fut un plaisir de délicat et de raffiné, inconnu de nos jours, depuis la nef occupée par les ducs jusqu'à la galerie où les dames étalaient leurs paniers, d'écouter le sermon que, docile et pénitent, Fénelon fut obligé d'improviser devant toute la cour réunie. Une société entraînée à juger sur de pareilles subtilités, à faire un sort à chaque mot, chaque phrase, chaque virgule ou chaque réticence, était faite pour écouter, comme il convenait, les cantates de Lulli ou les motets de Campra, y prenant, non le seul plaisir de l'oreille ni celui de la seule impression, fugitive et nerveuse, qui a tant primé depuis, mais la satisfaction, plus fine et plus élevée, de l'analyse de la forme, par les seuls éléments de cette forme même.

On prend parti pour ou contre d'autres questions aujourd'hui, et les distractions de tout genre sont trop répandues pour que l'audition d'un oratorio soit un événement, comme autrefois. Ce n'est pas même un fait divers. Les grands bluffs modernes et les conquérants de l'affiche ont changé tout cela. Aussi, à part quelques noms rayonnants, qui du reste ne s'y aventurent plus, celui qui se hasarderait à écrire aujourd'hui un oratorio, chez nous, même en le supposant de premier ordre, ne trouverait pas un entrepreneur de concerts pour risquer d'immobiliser son orchestre et ses chœurs avec la perspective d'une salle à moitié pleine. Et en cela, l'entrepreneur aurait raison, d'après la boutade très vraie de Théophile Gautier écrivant quelque part que la musique était le plus coûteux de tous les bruits.

Et puis, on peut bien ajouter qu'en France on est surtout épris de littérature. On l'aime, on la suit et on la juge bien ; c'est même pour cela que, chez nous, les jugements littéraires sont infiniment plus éclectiques que ceux portés sur la musique, pour laquelle il n'y a que mode ou habitude. Or la littérature a, depuis longtemps, abandonné les régions mystiques de Chateaubriand. Imagination, didactisme ou philosophie s'égarèrent, ou s'envolent, vers d'autres planètes, et la musique sacrée ne peut plus compter sur leur aide.

Ceux-là mêmes qui sembleraient, de par leur œuvre, devoir être un soutien efficace, écrivent des phrases comme celle-ci, que je relève textuellement chez Tolstoï : « La beauté des montagnes et des nuages est aussi peu réelle que la musique de Bach. » Si vous en doutez, lisez *les Cosaques* au deuxième chapitre <sup>1</sup>.

A l'étranger, il n'en est pas tout à fait de même. Négligeons l'Espagne, qui n'a pas encore dégagé la formule pour opérer la combinaison de la guitare et des mélodies grégoriennes ; la Suisse, trop occupée à organiser ses saisons de tourisme et faire tonitruer l'orgue de Fribourg aux oreilles des Anglais pâmés d'aise ; et d'autres pays moindres au point de vue musical. Si nous allons en Allemagne ou en Autriche, nous y trouvons encore l'exécution d'oratorios attirant un public par le sujet même. Et ce fait s'observe davantage dans les contrées protestantes que dans celles catholiques, d'après les causes confessionnelles autant qu'ethnographiques dont nous avons esquissé l'explication au cours de cet ouvrage.

En Angleterre, l'oratorio continue à avoir des adeptes comme à la première heure, sous forme de manifestation religieuse et nationale. Tout Anglais va entendre le *Messie*. C'est un acte de loyalisme ! Il serait imprudent d'affirmer qu'il soit en mesure d'en analyser toutes les beautés, mais, dès les premiers accords de l'*alleluia*, on peut voir, partout, dans des salles de dix mille places, et plus, l'auditoire entier se lever pour écouter debout cette page sublime.

C'est moins parce qu'elle est sublime que par amour-propre britannique, Haendel étant inhumé à Westminster, et Anglais, ou, du moins, considéré comme tel ; car les Anglais ne savent pas tous qu'Haendel était Saxon, né à Halle, de parents allemands, qu'il s'essaya dans tous les genres, brasseur d'affaires s'il en fut, et que, voyant, en Angleterre, les oratorios faire la meilleure recette, il se fit naturaliser sur le tard, mettant dans la balance de ses intérêts un patriotisme avisé. Le *Messie* ayant été composé en vingt-quatre jours, après cette naturalisation, paraît-il, toute l'Angleterre en a pris acte pour incorporer cette œuvre

1. Le même Tolstoï ne manque pas, lorsqu'un des personnages de ses romans se met à parler musique, de leur faire citer la *Sonata quasi una fantasia*, ou celle à la des clichés tout faits, comme furent, il y a cinquante ans, l'*Air de Stradella* et la *Niedermeyer*, le second, d'un musicien presque inconnu, et non meilleur pour cela !

dans son art national. Cet art est, du reste, assez faible d'autre part pour qu'on ait la mauvaise grâce de refuser cette satisfaction à l'amour-propre d'Albion.

En Italie, l'oratorio se maintient encore, mais de façon spéciale. On n'hésite pas à transformer, totalement, une église en salle de concert ; le style architectural, antimystique, on pourrait même souvent dire néopaiën, des églises de ce pays, rend la transformation facile. On tend un immense rideau devant le chœur et on exécute des ouvrages, sacrés par le texte, un peu religieux par le sentiment, mais toujours d'effet théâtral par les moyens, avec tous les trombones et grosses caisses qu'il faut.

On est en Italie ; les spectateurs ou les fidèles ont le droit d'être italiens, et leur seule erreur, parfois, est de vouloir cesser de l'être. Mais il est évident que, chez nous, une tentative de ce genre serait durement qualifiée par les moins connaisseurs.

Est-ce à dire que les églises ne puissent pas servir, par exception, de salles de concerts religieux ? Non, certes, car c'est ainsi que « renaîtra » l'oratorio, si, déjà, cela ne commence pas sous forme de cantates ; mais, tout au moins, il faudra que les moyens orchestraux mis en œuvre soient, quand même, appropriés au lieu, laissant la cuivraille, et le style y afférent, au théâtre, qui l'inventa, fort légitimement, pour ses besoins.

La Belgique seule a gardé l'oratorio sous sa double acception musicale et religieuse. Pays très catholique, ayant dans le sang l'instinct corporatif, l'amour du groupement et de l'union autour d'une bannière, la Belgique est la contrée par excellence des sociétés de chant, qui s'y trouvent nombreuses, anciennes et vivaces. Chez elles, le travail se poursuit avec méthode, patience et ponctualité. L'oratorio est donc là dans son élément, et, sous l'impulsion savante et parfois géniale de Tinel, cet état de choses, loin d'être près de finir, ne peut que se développer davantage.

Il est à remarquer qu'en France plusieurs départements du Nord présentent le même caractère. C'est, en réalité, l'ancien esprit flamand qui a demeuré, plus fort, comme démarcation, qu'une ligne de frontière.

Les anciennes Flandres s'étendaient en effet sur le Nord, le Pas-de-Calais, jusqu'à l'Aisne. Arras en a gardé, d'une façon exceptionnelle, le stigmatisme architectural par ses places et son hôtel de ville à haut beffroi, symbolisant si exactement cette vitalité jalouse du système communal et corporatif que ni Charles-Quint ni Philippe II ne parvinrent à briser, malgré les ardeurs policières du duc d'Albe.

Cette digression flamande est mise ici pour montrer que le maintien, l'affaissement, ou le réveil de l'oratorio suivent de près la mentalité générale d'une race ou d'une époque. Aussi loin qu'on recule dans l'histoire on retrouve, sous les mêmes latitudes, l'indiscipline ou l'obéissance, l'esprit individualiste ou corporatif, la priorité du raisonnement sur l'imagination ou *vice versa*. Cela est si vrai qu'il n'y a pas

de tableau mieux observé des qualités ou défauts français, que les *Commentaires* de César. Il y dit notamment que pour vaincre les Gaulois, il n'a eu qu'à leur laisser toujours le temps de se déchirer entre eux !

L'oratorio tend donc à disparaître, chez nous, d'une façon progressive, quoique certains de ses plus beaux modèles soient encore en honneur ; mais on n'en écrit plus de nouveaux, ou ce ne sont que des exceptions isolées. Et, en tout cas, c'est le seul intérêt musical, non plus religieux, qui les soutient. Cette mort est-elle réelle ou apparente, momie ou chrysalide ? nous penchons pour cette dernière hypothèse, que nous développerons plus loin. Et pourtant, si l'oratorio, au point de vue mystique, subit certaines éclipses, dues à des contingences particulières, — occupation fébrile du public, affaissement général religieux, — de fond ou de fait, on peut dire que, musicalement, il est peut-être moins sensible que son glorieux rival du théâtre aux morsures de la mode ! Lorsqu'une œuvre théâtrale est « finie », après s'être traînée languissamment sur des affiches de plus en plus rares et suburbaines, il lui faut un demi-siècle pour réapparaître sous forme de curiosité. Les musicologues y prennent grand plaisir ; un certain public, habitué des cours et des conférences, s'y pâme par suggestion, mais cela ne va pas plus loin ; et toutes les reprises lointaines de « vieil opéra » de Lulli, Rameau et même Gluck, malgré leur incomparable beauté et la géniale grandeur de quelques-uns, sont et ne peuvent être que de courte durée. La véritable place de ces reconstitutions serait au musée du Louvre ; je n'y verrais pas avec déplaisir une salle de concert, dans laquelle, à proximité des galeries, où s'entassent les plus célèbres « morceaux classiques » du monde, on donnerait de belles auditions d'antiquités musicales. Des exécutions historiques des anciens déchants, des plus purs spécimens du contrepoint vocal, des madrigaux du xvi<sup>e</sup>, des ballets de Louis XIV, des poudreries du xviii<sup>e</sup> seraient plus à leur place en cet endroit que dans des salles encore vibrantes du déchaînement sonore de la composition contemporaine (ceci sans la critiquer aucunement.)

Et, pareillement, si l'on ne commet pas le vandalisme de démolir la salle de l'ancien Conservatoire, c'est dans ce local, consacré par le Temps, que devraient être, non reléguées, mais plus grandement honorées, les œuvres qui, parties de là, rayonnèrent par le monde. Qui n'a présents à la mémoire les essais désillusionnants de *Parsifal* dans cette salle qui éclatait comme une barrique, sous l'expérience de Mariotte, pendant la scène finale du 3<sup>e</sup> acte. Ce fut l'orchestre, et son chef, qu'on accusa. Ils n'en pouvaient mais. *Non hic erat locus.*

La tragédie se défend mieux, parce que la parole est éternelle, et comprise de tous, tandis que la phrase musicale est une langue fugitive, procédant toujours du système d'une époque, et quand les oreilles s'en sont déshabituées, il n'y a plus à y revenir. La coupe italienne, les roulades, les trilles et agréments, les appoggiatures constantes, si chères au xviii<sup>e</sup> siècle, pas plus que les danseurs à la Vestris, ne captivent l'attention en dehors d'une représentation-conférence où l'on écoute, non

plus en public, mais en disciples<sup>1</sup> ! Pourtant la preuve que la forme ou, à mieux parler, le système de l'oratorio répond à un besoin, indépendamment de toute préoccupation religieuse, c'est que, d'autre part, nous voyons qu'on chercherait volontiers à s'en emparer, pour le faire servir à des manifestations d'ordre laïque.

Les odes, plus ou moins triomphales, cantates, morceaux d'ensemble, où l'on ajoute, sur les affiches, plus d'un zéro au nombre possible des exécutants, accessoires obligés des distributions de prix d'exposition, des draperies en velours rouge et crépines d'or, éternellement relevées avec des fers de lances, des oriflammes et panonceaux de Belloir, des fauteuils du garde-meuble, et de tous les figurants officiels, pères conscrits, municipes, drapés dans leurs toges modernes découpées en habits noirs, ces tonitruantes machines, où les trombones se déchaînent, où la batterie sévit, où les clarinettes éclatent, sont, au fond, le système décoratif de l'oratorio, mis en œuvre, non plus pour reposer l'esprit dans la sérénité d'un idéal, mais pour servir de repoussoir à tout le fatras des périodes discourantes, au moment où le voile se déchire sur le groupe allégorique d'une femme puissante et éventée soutenant un blessé, ou sur le bronze penseur d'un illustre inconnu !

Mais alors que l'oratorio, tel qu'il existe encore en Angleterre, et quelques autres pays, tel qu'il était autrefois chez nous, quoique de façon moindre, attire un public, venu réellement pour l'entendre, en s'intéressant au texte et à son interprétation musicale, l'oratorio laïque, hors-d'œuvre en fanfare, mis là pour occuper le temps, comme un morceau de piano dans une soirée mondaine, n'intéresse personne. Les assistants, décoratifs et discoureurs, ont hâte d'avoir replié leur papier noirci de clichés cent fois répétés, et les figurants par ordre, clientèle muette, voient avec inquiétude s'éloigner l'heure de leur rituel apéritif !

Pour parler plus sérieusement, nous dirons que l'oratorio est le complément, évocateur par les sons, de l'instruction religieuse : figurative par l'image. Les tympanes des porches romans furent la première ins-

1. Cet effritement fatal des œuvres théâtrales et la résistance de l'oratorio à cette loi de désagrégement servirent de thème au discours que prononça Saint-Saëns au service funèbre de Gounod, dont nous avons parlé plus haut. Après une série d'homélies officielles et convenues, académiques et incolores, et quelques autres plaidant davantage *pro domo* que *pro Gounod*, Saint-Saëns parla, sans pose, sous le coup d'une émotion profonde et non dissimulée, exaltant le génie de son ami qu'il vénérât, et disant que les oratorios de Gounod demeureraient et grandiraient alors que ses œuvres théâtrales auraient depuis longtemps terminé leur glorieuse carrière. Et il développa son allocution sur la durée éphémère des ouvrages lyriques. C'était piquant d'entendre exprimer cela par l'auteur de *Samson* et d'*Henry VIII*. Mais, dans l'auditoire, beaucoup eussent préféré le voir s'étendre sur un autre sujet !

Jules Barbier (qui, pour la circonstance, avait un paletot jaune, que sans doute il supposait noir) donna la réplique à Saint-Saëns et parla, lui aussi, avec une émotion enthousiaste, de *Mors et Vita*, en spécifiant que Gounod en avait écrit lui-même le poème en latin. De la part du poète, collaborateur si fidèle et si heureux du maître que l'on honorait, c'était d'une belle modestie qui fut hautement remarquée.

truction populaire ; l'iconographie, si riche, du moyen âge, la compléta, et la musique vint, à son heure, s'adjoindre aux autres arts pour fixer dans les imaginations populaires les grandes pages de l'ancien et du nouveau Testament. Là est le véritable rôle de l'oratorio ; c'est donc en le considérant dans ce but, celui de l'enseignement, qu'on pourra le faire revivre. Sans cela, même s'il ne disparaît pas tout à fait, il deviendra de plus en plus un concert, une variété de spectacle et de distraction mondaine, légitime et nullement critiquable certes, mais il cessera de jouer le rôle qui devrait être le sien, prépondérant, celui de répandre et de vulgariser les grands faits de l'histoire sainte par la jouissance élevée de l'audition musicale.

Ce postulat est-il chimérique ? Nous ne le croyons pas, et nous pourrions, déjà, discerner le mouvement qui se dessine à cet égard et s'est dernièrement manifesté par toutes les solennités concertantes qui ont eu lieu dans de nombreuses églises au sujet de Jeanne d'Arc. On a réuni des chœurs, voire même des orchestres, pour donner des cantates qui, partout, ont attiré plus que le public, la foule. Et partout le résultat fut grand. La seule question parfois délicate à résoudre est la question d'argent. Mais là encore, si on le voulait bien, on pourrait essayer des tentatives moins illusoire que beaucoup d'autres, en faisant, dans des paroisses suffisamment peuplées, appel à la bonne volonté pour grouper des chœurs sous la direction d'un maître de chapelle artiste et intelligent. Et si, un jour, l'usage, — mettons la mode, — venait de se réunir une ou deux fois par semaine, dans l'église, l'après-midi, pour faire la répétition, patiente et soigneuse, d'un bel ouvrage que l'on exécuterait quand il serait à point, il en résulterait un bien, religieux et musical, même un bien social, car beaucoup d'individualités disparates et méfiantes, chantant ensemble, associées souvent sur la même partie, apprendraient par là à se mieux connaître<sup>1</sup>.

Lorsque nous soulevions tout à l'heure la difficulté d'argent, c'est, en fait, celle qu'on arrive le plus souvent à résoudre, malgré les inquiétudes des premiers moments. Et ces inquiétudes mêmes sont un stimulant favorable. Notre pauvre ami Bordes s'entendit dire un jour cet aphorisme lapidaire : Il est profitable de connaître l'angoisse de la caisse vide, à condition pourtant qu'elle n'arrive pas jusqu'aux affaires !!! Mais

1. Cette œuvre a été tentée plusieurs fois, en des endroits que je suis en mesure de citer. Je pourrais, notamment, spécifier une toute petite église, dans la Charente, où l'on parvint à grouper des chœurs, et, au dernier moment, un petit orchestre, en s'adressant à quelques professionnels du chef-lieu. On exécuta un oratorio, en trois parties, de façon modeste, c'est certain, mais parfaitement correcte. Il vint pour l'entendre un nombre considérable de personnes accourues de plusieurs lieues. Une tentative semblable, renouvelée avec persistance, ne peut que réussir. Il suffit d'en avoir la patience, la volonté, et la certitude que cela peut s'obtenir. Combien de villes de province où l'on entend affirmer que rien ne peut se faire, par celui-là même qui n'a, de sa vie, jamais essayé de faire quelque chose ! Et nous connaissons une petite ville de Provence où cette œuvre s'accomplit. On y chante les *Béatitudes* dans des conditions plus que satisfaisantes, remarquables. Pourquoi ne pas dire à quelle initiative est dû ce mouvement ? C'est à M. Saint-René Taillandier, un fin musicien, un artiste des plus délicats qui n'y ménage ni son temps ni sa peine.

deux autres difficultés se présentent, plus sérieuses. Celle de l'orchestre notamment. Pourtant avec un organiste de bonne volonté et de talent (ils sont nombreux), qui s'adjoindrait quelques cordes, et, si possible, quelques flûtes, hautbois et cors, c'est non seulement suffisant, mais cela peut quelquefois atténuer la violence involontaire d'orchestration de certaines œuvres ; et si les cuivres en violence manquent, à certains passages, ce n'est pas toujours un mal pour une exécution dans une église, fût-elle considérée, pour l'instant, comme une salle de concert sacré. La question plus ardue est celle des voix de femmes, non pour les recruter, bien au contraire, mais pour les faire admettre par les autorités ecclésiastiques. Il serait, nous le reconnaissons, imprudent, à certains égards, d'ouvrir complètement la porte, mais souvent il serait opportun de ne pas la fermer obstinément.

C'est évidemment affaire au tact et à la prudence de chacun, mais cela n'est pas donné à tout le monde d'avoir cette finesse, et le cas se présente plus d'une fois où des bonnes volontés réelles se heurtent contre une intransigeance tout à fait respectable, mais de courte vue. Et les inconvénients qui pourraient en résulter risqueraient bien plus de se produire dans des cas d'exception, que si l'usage était pris de venir, à certaines heures, hommes et femmes, assister à une répétition périodique, en vue de la prochaine fête, et dans l'église, aux heures appropriées. Nous sommes convaincu, pour notre part, que cela arrivera et sera une des manifestations, non des moindres, de la renaissance de l'oratorio, et bien plus encore du sentiment religieux. Car ce jour-là il y aura « effort », si faible qu'il soit, effort sans lequel tout travail, toute tentative, tout regret ou toute espérance sont momentanés et vains<sup>1</sup>.

1. Ces lignes étaient déjà écrites lorsque parut, dans la *Tribune* (no 3, 1910), le très excellent article de notre éminent confrère A. Coquard, un des derniers, je crois, qu'il écrivit, article au cours duquel il résumait les paroles mêmes de S. S. Pie X. Je n'ai pas cru devoir, pour cela, retrancher de mon travail les lignes qui précèdent, très heureux de constater que mes hypothèses et mes désirs trouvaient déjà leur réalisation. Lors donc que j'écrivais : « Ce postulat est-il chimérique ? » S. S. Pie X avait déjà répondu, et lorsque, à la fin de cet alinéa, je soulevais quelques questions au sujet de la formation de chœurs mixtes, la même voix me répondait par une atténuation paternelle aux rigueurs de la « lettre ». On me pardonnera donc d'avoir laissé ce passage pour jouir de la satisfaction personnelle d'avoir, un jour, prophétisé juste.

Dans le même numéro (p. 54), sous la rubrique : *les Chanteuses de Notre-Dame*, à Reims, on peut assister à la formation paroissiale de ces groupes que j'essayais tout à l'heure de susciter. Qu'on retienne cette première manifestation, même si sa durée était éphémère. Ce n'est pas du premier coup qu'on reboise une montagne dénudée. Mais c'est par ce moyen : la société de chant religieuse, et rien que par lui, que la renaissance musicale pourra s'opérer.

A Saint-François-Xavier, sur la demande du curé, M. l'abbé Gréa, qui aime à célébrer particulièrement la fête des Saints Innocents, j'écrivis une petite cantate qui fut jouée deux fois à vêpres, et le dimanche suivant. Pour cela, la maîtrise descendait dans le chœur, devant le maître autel, autour d'un harmonium. On l'avait discrètement annoncé en chaire. L'église fut comble et, pour entendre la cantate, ce fut un remous de tout le monde vers le chœur, où l'on resta jusqu'à la fin à écouter.

Je n'y mets aucun amour-propre d'auteur, car mon nom n'avait pas été prononcé. Il n'y avait pas de soliste particulier. Il y avait l'attraction, par l'exception, d'une composition musicale à l'issue de l'office.

Nous croyons avoir suffisamment établi les raisons pouvant faire espérer une renaissance musicale, ainsi que les moyens capables d'en faire approcher la réalisation, dans l'église ou près du temple.

On pourrait en dire davantage, évidemment, coordonner les arguments et prévoir les réfutations, mais ce n'est pas un traité sur la matière qui est notre intention ici. Nous nous contentons par conséquent d'un exposé succinct des raisons militantes. Le jour, qui n'est pas loin, où l'évidence s'imposera que l'audition musicale, — gratuite, ne l'oublions pas, ou demi-gratuite, par la location de certaines places, — constitue un puissant élément d'attraction et de propagande, on sera bien près d'en tenter l'expérience sur une vaste échelle.

Il reste, il est vrai, le coefficient contraire, et non négligeable, de l'éloignement ou de l'indifférence de la foule en matière religieuse.

Mais, là, sans s'aventurer sur les flots agités de la politique, qui n'a que faire parmi les feuillets de cette sereine revue, on peut bien dire que le temps et la patience sont encore, et ont toujours été la meilleure des thérapeutiques sociales. Et beaucoup de séides farouches de l'anticléricalisme, beaucoup même de déducteurs sincèrement et courtoisement libéraux, affirmeraient peut-être moins leur foi dans la logique réalisation de leurs idées, si connaissant de leurs adversaires autre chose que des protestations éperdues, nécessitées par le temps, mais semblant un aveu de faiblesse, ils pouvaient se douter de la sérénité avec laquelle ils envisagent les temps futurs.

Les attaques ne sont pas inédites. On les a déjà vues, et bien autrement violentes, à l'époque des *pauvres de Lyon*, des *Vaudois* et des *Manichéens*.

Un seul orage ne suffit pas à détruire une ruche, et la ruche mystique en a vu tant et tant qu'un de plus n'est pas pour l'étonner ni la troubler.

Comme le Dante Alighieri passant en barque avec Virgile, on peut dire :

Non ragionam di lor, ma guarda e passa.

Les contingences politiques, sociales, philosophiques, d'ordre élevé bien entendu, car il n'est pas question des sous-contingences

Et, cette année, on recommencera le 28 décembre, et pour la fête de Saint-François Xavier, on fera autre chose de ce genre à quoi je travaille.

Tout ceci tend à ce que la musique, à l'église, se dégage de la routine languissante du chant matériel, qui n'est devenu pour les oreilles ni un repos ni une attraction; alors que tel en était le but initial. Cantiques, depuis un petit unisson timide, jusqu'à la belle mélodie, cantates, oratorios, tout cela est destiné, nécessairement, à former une gerbe artistique qui décorera les églises, par d'autres moyens qu'autrefois, mais suivant les mêmes principes.

[Ajoutons que la cantate dont parle ici notre distingué collaborateur F. de La Tombe, est parue, sous le titre de *Jérusalem*, chez M. Biton, éditeur, à St-Laurent-sur-Sèvre.

N. D. L. R.]

infimes d'ordre électoral (*majora canamus*) sont donc à tenir dans le sujet qui nous occupe comme non avenues. Ce qui n'est pas pour demain sera pour après-demain, voilà tout.

Mais si l'oratorio doit revenir, attirant de nouveau un auditoire aux idées évoluées, c'est évident, un auditoire religieux mais autrement qu'autrefois, mystique mais sept cents ans après le XIII<sup>e</sup> siècle, il est non moins certain que l'oratorio devra, lui aussi, évoluer. Les grands modèles classiques demeureront dans leur splendeur de nécropole peut-être, mais il ne faudra plus songer à s'inspirer d'eux. On ne pourra peut-être faire aussi bien qu'à condition de faire autrement. Ils sont ce qu'ils sont, et personne, les imitant au XX<sup>e</sup> siècle, ne peut prétendre avoir vécu, lui, au XVIII<sup>e</sup>. Dans quelle source faudra-t-il donc puiser pour écrire des oratorios contemporains, et quel genre de musique faudra-t-il employer, métier bien entendu mis à part ? C'est par là que nous finirons.

\*  
\*\*

Le choix du sujet ? Avant tout, vivant. C'est-à-dire en opposition avec les grands poèmes métaphysiques et longuement déduits des grands oratorios passés, à part la Passion, qui est l'apogée du drame, mais que Bach a définitivement fait sien<sup>1</sup>. L'élément pittoresque ou, du moins, pour ne pas utiliser ce mot dans une acception parfois puérile, l'élément évocateur d'image est, depuis Beethoven, la base sur laquelle s'édifie toute construction sonore. Si l'image évoquée peut être objective, c'est la composition pittoresque (*Symphonie pastorale*), si elle est subjective, cela devient la symphonie pure (*Symphonie en ut mineur*), mais pour n'être pas matériellement définissable, elle n'en est pas moins une image. Il faut donc, avant tout, faire choix de sujets dont on puisse évoquer le décor, et dans lequel évoluent des types humains, formant comme le contre-sujet de l'entité divine, laquelle peut être formulée comme dans les *Béatitudes* de Franck ou les *Sept Paroles* de Th. Dubois, ou peut planer sur l'ouvrage sans y paraître de façon concrète. C'est ainsi que, par exemple, toutes les *Paraboles* pourraient être traitées, en y mettant, bien entendu, le tact nécessaire pour leur

1. Aujourd'hui, où l'intensité de la polyphonie orchestrale est un fait dont on peut parfois déplorer l'outrance, mais dont on ne saurait nier l'impression, la tentative nous semble irréalisable de traduire la Passion sans tomber dans les effets de théâtre, quelles que soient les intentions mystiques de l'auteur. Si celui-ci, voulant éviter cet écueil, cherche à se dégager obstinément de la sonorité décorative, il risquera de choir dans l'exigüité pauvre ou la froideur décevante. Un pareil sujet, comme d'autres de haute théologie, exigerait pour être traité ainsi, à l'instar des grandes fresques du XVII<sup>e</sup>, l'assise musicale d'un Bach et la psychologie d'un auditoire capable de ne pas demander l'émotion sensuelle. Le talent, même le génie, ne sont pas en cause ici. C'est toute une époque qu'il faudrait faire revivre.

De même, en peinture, il fallut un Jules II pour offrir la Sixtine au pinceau de Michel-Ange, et un Léon X pour l'admirer.

conserver leur cachet de parabole et éviter l'interprétation scénique qui les rapprocherait du théâtre. Hâtons-nous pourtant d'avouer que là gît la difficulté ! Dans l'ancien Testament, la mine est inépuisable ; et les modèles existent, c'est *Ruth* et *Rebecca* de C. Franck. Il est difficile d'imaginer une partition plus évocatrice d'image réelle que celle de *Ruth*, et il n'est pas une voûte d'église qui se refuserait à répéter mystiquement l'idéale sérénité de cet ouvrage religieux entre tous. Mais ce qu'il faudrait éviter, à tout prix, c'est le sujet religieux *qui ne veut rien dire*. C'est la paraphrase de paroles de cantiques où une trentaine de mots et une douzaine de rimes à l'envi ressassées forment le produit le plus insipide qui soit. Il est indispensable que le texte d'oratorio soit de la bonne littérature et que l'intérêt de ce texte domine le premier par sa forme et son style. Sa forme : il n'y a pas à employer de grands mots pour la définir. Elle repose sur le respect des proportions et le souci des mises en valeur, sans lesquelles rien n'est que verbiage. A ce point de vue, la connaissance, sinon l'utilisation du théâtre, est très utile, car c'est la grande école pour savoir finir à temps. Son style : point n'est besoin pour cela d'avoir recours à la préciosité ni à la décadence d'une poésie ultra-moderne. Mais, sans tomber dans cet excès, ni dans l'excès contraire d'un système trop pompeux, en imitation obéissante des classiques, on peut établir des poèmes qui soient de la vraie poésie, claire, imagée, rythmée, attirant l'attention de l'auditoire par l'idée exprimée. Cet auditoire, il ne faut pas l'oublier, est destiné à être populaire, c'est-à-dire composé de tous les éléments, autant intellectuels qu'émotifs ; il ne faut donc ni le heurter par un texte trop quintessencié, ni l'endormir par une abondance stérile de mots sans vie et sans couleur.

A phrase creuse, esprit sourd !

Si je me permettais d'ajouter un avis personnel, j'oserais dire que, parfois, dans le texte, une partie uniquement *déclamée*, peut-être sur accompagnement discret, serait de l'effet le plus certain, tant comme effet proprement dit que comme impression et enseignement. L'exemple existe chez C. Franck dans sa *Rédemption*. Après l'admirable prélude orchestral dont la phrase initiale peut prétendre à être le summum de l'invention mélodique, lorsque la voix déclamée prend la suite, c'est un repos, un commentaire et un enchantement.

Et la musique aurait tout à gagner, bien souvent, à laisser la place à la parole, quitte à la reprendre après. Bien des compositeurs, parmi ceux qui me feront l'honneur de lire ces lignes, ne seront pas de cet avis. Les raisons en ont été données plus haut. Et pourtant les Grecs, si subtils toujours en ce qui touche la proportion, avaient déjà imaginé ce mélange. Et ce n'est pas une raison, parce que d'échelon en échelon, ce système est descendu jusqu'à l'opéra comique, avec parlé, de bourgeoisie mémoire, pour nier qu'il soit fécond entre tous.

Mais, chez les Grecs, c'était de la grande poésie, non de la prose de scribe, sans jeu de mot, et, tel que nous en exprimons ici le désir, ce devrait être la partie la plus soignée de l'ouvrage.

On objectera, il est vrai, une difficulté de réalisation dans le cas d'une exécution à l'église, hors les offices bien entendu.

Laisser parler ainsi quelqu'un à voix haute peut sembler audacieux, irrespectueux, que sais-je ?

L'est-ce beaucoup plus qu'un baryton, *con molta espressione*, faisant ses points d'orgue non prévus par l'auteur, et utilisant dans un *Salutaris* tous les trucs qu'il employa jadis dans la *Favorite* et autres « répertoires » ?

C'est affaire, bien certainement, de tact, de goût, d'opportunité et surtout de talent.

Mais personne ne saurait contredire, en constatant la profonde impression qui se dégage du poème de Byron déclamé par Mounet-Sully dans le *Manfred* de Schumann, que le même procédé mis au service d'une œuvre mystique ne puisse émouvoir jusqu'aux larmes un auditoire à l'attention avivée par la parole mise au service de la poésie. Et la musique, arrivant après, fixe cette émotion en la dégageant des ambiances terrestres, et comme une prière intime, en l'idéalisant dans des sphères éthérées.

On me pardonnera ce plaidoyer en faveur d'un système auquel je crois éperdument, quelques discussions, réserves ou même plaisanteries que j'ai eues à subir à son sujet ; le temps a marché du reste, et, aujourd'hui, les exemples de ce système ne sont pas isolés. Et le public y met beaucoup moins de résistance que les compositeurs !

Supposons maintenant que nous soyons en possession d'un texte excellent, coloré, décoratif, mystique autant qu'humain, tel l'Évangile qui, dans les *Paraboles*, fait, sous la voix du Christ, parler et agir des hommes.

Ce texte sera bien écrit, bien coupé ; ce ne sera pas un livret de théâtre n'ayant pas trouvé à se placer, ce ne sera pas une homélie filandreuse ; ce sera une œuvre captivante par son émotion, distrayante par ses détails, intéressante par son plan. Comment allons-nous la mettre en musique ?

\*  
\*\*

A cette question : quelle est la musique à faire ? si l'on se contente de répondre : la meilleure, et qu'elle soit empreinte d'esprit religieux, on n'aura rien dit du tout, car il est difficile de supposer quelqu'un assez naïf pour, ayant à écrire un oratorio, choisir résolument le style de l'opérette. Malheureusement la bonne volonté ne suffit pas, ni la foi même, et tel qui croit très sincèrement chanter la gloire du Seigneur n'aboutit qu'à certains exemples peu rares et très fameux que nous connaissons tous. Et même, chez ceux-là, l'étude patiente et obstinée de chefs-d'œuvre reconnus, mais d'une autre époque, les amène à fournir des élucubrations qu'ils s'imaginent être pieuses, et qui ne sont à l'art musical que ce qu'est à la sculpture la vision pénible de ces images

extasiées autant que riches dont le commerce iconographique, hélas ! est si florissant. L'art musical est fait d'autre chose que de la connaissance, docilement observée, des règles primaires, et l'impeccabilité de l'orthographe, qu'ignorait le XVIII<sup>e</sup> siècle, n'a jamais constitué le style où ce même siècle excellait.

Il serait donc tout à fait oiseux de prétendre ouvrir à des idées d'art certaines mentalités touchantes, mais incapables de discerner où il commence. Mais il en est d'autres, fussent-ils en possession d'un métier médiocre, qui seraient parfaitement en mesure de réussir dans le genre de l'oratorio, de façon modeste mais méritoire, et que déroutent les divergences si nombreuses des écoles modernes, groupements, chapelles ou tours d'ivoire qui s'entre-déchirent à qui mieux mieux !

Les uns, brandissant le *Motu proprio*, qu'ils n'ont pas compris, diront à un de ces artistes : rien en dehors de Palestrina ; d'autres lui diront : Bach, rien que Bach, mais expurgé de tout solo ; d'autres, Beethoven ; d'autres, jamais Gounod ; d'autres, Franck, sans lui en montrer les meilleures pages ; d'autres enfin lui exprimeront des théories intransigeantes et des formules d'ostracisme, après lesquelles le malheureux qui avait peut-être au cœur un sentiment spontané cherchant qu'à se faire jour, finit par y renoncer, à moins qu'il ne se lance, à corps perdu, dans l'incohérence que seules, paraît-il, peuvent comprendre les intellectuels (?) du snobisme, dont il ne sortira plus, et où certes il ne trouvera pas d'aide auprès des chefs de groupe, pour peu qu'il ait le moindre talent. Il plaît que les thuriféraires ne puissent s'élever plus haut que l'ombre des statues.

C'est pour celui-là que nous écrivons ces lignes, car bien sotte serait la prétention de sembler indiquer une route, en la déclarant meilleure qu'une autre, à des artistes en pleine possession de leur métier et de leur volonté. S'ils suivent la mode, elle les y encourage par le succès qu'elle leur donne ; s'ils ne la suivent pas, s'ils la précèdent ou la contredisent, c'est par esprit d'indépendance ; ils ont le droit d'en sortir avec fierté. Les générations suivantes peuvent dire qu'ils se sont trompés, mais les contemporains devraient avoir la modestie de ne pas le prophétiser. M<sup>me</sup> de Sévigné disait : « Racine passera comme le café ! » Racine a évidemment partagé, avec de nouveaux venus, la gloire littéraire française, le café a été fraudé, mais l'un et l'autre sont demeurés ! Or, combien, surtout aujourd'hui, heurtés, ballottés, circonvenus par des groupes, sous-groupes ou demi-quarts de groupes, n'osent pas écrire trois notes ou deux rimes de peur de déplaire à un tel qui, par profession, trouve tout déplaisant hors d'une formule à peine ébauchée, autant qu'indéfinissable, professée par le groupe, créée par lui, pour être certain de rester à sa tête. Et ceux-là qui auraient tout à apprendre en étudiant la belle ordonnance de Mozart, d'Haydn ou de Mendelssohn, — c'est exprès que j'omets Beethoven qui dépasse leurs moyens d'analyse, — se noient dans la lecture de partitions au piano, le plus souvent mal jouées, qui leur font prendre des duretés et des laideurs, sans compter celles

que leurs doigts indociles y ajoutent, pour d'audacieuses nouveautés.

Il faut être complètement en possession du métier orchestral pour savoir distinguer, dans une réduction au piano, la proportion sonore des timbres, et c'est par cet entraînement à rebours qu'on arrive à ces élucubrations, où la nuance *forte* ne semble pas pouvoir être obtenue autrement que par huit trombones et six timbales ; sans compter que, souvent, les mains rebelles ajoutent à la partition, déjà touffue, des bavures redoutables qui, à la longue, prennent force de loi. Est-ce à dire qu'il faut se cantonner dans une certaine époque simple et claire ? évidemment non. La lecture de tous les maîtres, antiques, anciens, classiques, modernes, même post-modernes, est nécessaire et fertile, mais à condition de ne pas se contenter du plaisir de cette lecture, ni d'y chercher l'imitation à faire de leur procédé. C'est leur ordonnance seule qui doit être étudiée, fût-elle infiniment audacieuse, car, seule, elle demeure à travers les âges et seule elle constitue la nouveauté. Avec la parfaite connaissance de la construction de Beethoven, plutôt qu'avec la mémoire chargée de tous les détails qui l'enjolivent, on est bien près de pouvoir écrire une symphonie qui sera bonne, si les idées en sont originales, et, en tout cas, on sera en mesure de dire, autrement que d'après le dernier journal lu, pourquoi une autre est mauvaise. De même Raphaël, dont l'étude petitement pédagogique sur des « morceaux », a abouti à toute une école que le temps a stigmatisée du nom de « pompier », Raphaël demeurera toujours le plus admirable modèle de composition picturale par la façon dont il a su approprier son point de fuite à l'intérêt primordial de son sujet.

Ce n'est pas en copiant mal un mouvement raphaélique qu'on découvre cette loi que dicta son génie. L'art le plus exaspéré, comme modernisme, dans toutes les branches, peut souvent être captivant ; mais il n'est solide et durable qu'à la condition de ne pas enfreindre les lois éternelles qui ne furent l'apanage d'aucune école, mais que toutes respectent. Et il est trop facile de déclarer systématiquement artistiques les producteurs qui ne trouvent qu'indifférence ou ironie, hors d'une petite chapelle ingénieusement édifiée par celui qui s'en intitule le grand prêtre. L'originalité consistant à marcher sur les mains pour stupéfier les vils bourgeois qui continuent à se tenir sur leurs pieds est la pire des condescendances, qui ne puise sa soi-disant liberté que dans la contradiction. Et la terreur du convenu, si, dans certains cas, ce convenu, non retardataire, se trouve être le seul moyen logique d'exprimer une idée, est bien près de n'être que la servilité à la mode, ou, ce qui est pire, à la demande commerciale du moment.

Or, dans le cas qui nous occupe, dans ce cas de filiation désirée, on ne saurait trop penser que cette filiation ne doit être que spirituelle et qu'à vouloir de trop près s'inspirer de tel ou tel modèle, on tendrait à établir une filiation matérielle qui est la négation même du progrès d'art.

L'imitation puérile ou le démarquage insidieux, qui, lui, n'a même plus le mérite de la sincérité, équivaut à se créer des ancêtres en ache-

tant de vieux portraits à l'Hôtel des ventes. L'article est très en hausse, à ce moment.

Mais on pourrait dire à ces acheteurs, en modifiant une phrase d'une de nos plus fines comédies modernes : Il ne suffit pas d'accrocher des portraits d'ancêtres à sa muraille, il faut savoir se tenir devant !

L'art, dans toutes ses manifestations, est en rapport constant avec la mentalité générale d'une époque dont les artistes sont le reflet inconscient, laquelle est, elle-même, la résultante de toutes les contingences sociales, morales, religieuses, hiérarchiques, ou simplement pratiques, qui caractérisent une fraction donnée du temps dans l'histoire des siècles.

La fixité de l'art égyptien ou des arts asiatiques n'évoluant faiblement qu'aux changements de dynasties qui durèrent des séries de siècles, la mobilité de l'art grec, puis, plus tard, le rigorisme de l'art roman, l'efflorescence, encore dogmatique, du moyen âge, l'audacieuse indépendance du xvi<sup>e</sup> siècle, quoique moins originale que sa devancière, l'ordonnance hautaine du xvii<sup>e</sup>, l'élégance qui s'ensuivit, le romain par suggestion du premier Empire, le clinquant du second, ont été non des phénomènes isolés, mais le résultat de déductions nécessaires et logiques. Et notre époque même qui, plus qu'aucune autre, professe son admiration pour les arts antérieurs, qui restaure les monuments, relève les ruines, fouille dans le passé, découvre, coordonne et sait, plus qu'en aucun temps, n'est pas, quoiqu'elle en veuille, l'initiatrice de ce mouvement général des idées. Ce mouvement n'est que la lente cristallisation d'idées antérieures, éparses dans une série de cerveaux subsistant les influences des milieux, des ambiances sociales et, au xix<sup>e</sup> siècle, des évolutions mécaniques. Si, à la renaissance Espagnole, tout l'art Ibérique fut exacerbé d'or, et truculent de somptuosité fanfaronne, ce fut le résultat de la découverte de l'Amérique ; à Tolède on jouait dans la rue avec des palets d'or ! Trois siècles plus tard, tout nos arts modernes sont tributaires de la locomotive et de sa compagne trop féconde, la publicité, sortie de ses flancs, comme Ève d'une côte d'Adam ! Il y eut la pomme, il y a le bluff.

Aux époques lointaines, une génération tout entière avait le temps de passer, avant que fût arrivé jusqu'à elle le produit d'une évolution, d'un système ou d'une mode. Tel qui avait reçu une solide éducation dans sa jeunesse s'en contentait par force toute sa vie, puisque, sur tout en province, aucun écho ne lui arrivait du dehors pour la parfaire. Il ne voyait donc de bien, de définitif, de complètement satisfaisant que ce qui était de son temps, considérant comme néant ce qui l'avait précédé, convaincu qu'après lui rien ne changerait, et ne gardant d'admiration respectueuse dans le passé que pour les Grecs et les Romains, dont on lui avait farci la tête d'une façon aussi impérative que peu documentée.

Et c'était ce mépris même pour les époques antérieures, fait d'ignorance et de satisfaction de soi, qui l'incitait à créer lui-même, sans aucune préoccupation de connaissance chronologique des travaux de ses

devanciers, à part quelques modèles érigés à l'état de dogme. Depuis, les moyens de communications ont rapetissé le globe terrestre et réduit la vie, sinon comme nombre d'années (au contraire, paraît-il), mais comme temps utilisable.

Alors, on s'agite fébrilement, on lit tout, absorbe tout, connaît tout, sait tout, même l'avenir dont on parle et qu'on annonce, par induction, comme si on le touchait du doigt.

Et chacun en arrive à considérer sa propre vie comme une tranche, une infime tranche entre hier, dont on a approfondi tous les arcanes, et demain, où toutes les chimères, toutes les utopies sont déjà déduites au point de les croire tangibles, où le rêve de connaissance totale s'exprime et se discute au point d'être banal avant même qu'un soupçon de réalisation pratique en soit entrevu !

L'imprimerie, évolution première qui créa de toutes pièces la Renaissance et la Réforme, mit un demi-siècle à s'étendre. La boussole, à peu près autant.

Il y a trente ans, huit jours ne s'écoulèrent pas entre la demande de brevet du téléphone par Graham Bell et la création de sociétés l'utilisant dans le monde entier. Aujourd'hui le réseau seul de New-York ferait, dit-on, vingt fois le tour de la terre, tandis que l'on compte un siècle entier entre Denis Papin et James Watt.

Ceci n'est pas un tableau poussé au noir du vingtième siècle, c'est son tableau très clair et très lumineux, sans aucune critique acerbe ou méprisante. Mais c'est un fait. Or, quel est l'art qui doit résulter de ce fait, si, antérieurement, la conséquence des idées traditionalistes avait été, en art, un respect de la forme convenue qui suscita des génies, mais aussi périclita, avec le temps, dans la puérité de l'obéissance passive à des règles formulées par la seule pédagogie ?

En musique profane, et dans les autres arts, nous savons, sans le juger, ce que la révolte contre toute tradition a produit : c'est un ensemble d'écoles qui ne veut plus rien savoir du passé, ou qui ne l'exalte que dans l'intention habilement dissimulée d'en mieux découvrir la nudité.

C'est un déchaînement d'indépendances, plus ou moins serviles, au fond, qui ne veut plus s'adresser qu'à la névrose exaspérée, dépassant même les sens. Car la névrose trouve parfois sa jouissance jusque dans la douleur sensuelle. (N'entend-on pas des critiques (?) musicaux dire, sous forme d'éloge, que tel ou tel morceau tient sa beauté de l'audace avec laquelle il aborde l'extrême limite de la dureté accessible à l'oreille ?)

En littérature, c'est de même ; en poésie, c'est pareil. L'architecture seule se défend par les lois de l'équilibre. Sans cela, que de pyramides verrait-on sur leurs pointes !

Il faut donc le reconnaître, non en gémir, et constater sans amertume que le xx<sup>e</sup> siècle suit sa course, et que les idées, comme les arts, évoluent parce qu'ils le doivent, d'après une loi qu'on ne saurait méconnaître, tout en étant dans l'impossibilité de le définir.

Mais, en dépit du xx<sup>e</sup> siècle, de ses milliards de kilomètres de voies ferrées, de ses trillions de lignes téléphoniques, de l'existence haletante, surchauffée, hyperesthésiée de l'individu, broyé sous cette meule aux mille mordants, grande comme le méridien terrestre ; en dépit de la névrose, en dépit de la lutte titanesque avec le problème de la vie, il est (et il sera tous les jours plus, mais autrement que nous ont montré les époques antérieures), il est un lieu où les bruits du dehors sont — et doivent — être encore perceptibles, mais dont les vibrations déchirantes s'arrêtent sur le seuil, comme tamisées par un voile de silence. Ce lieu est le temple. Suivant les temps et leurs contingences, et tout en répondant à un besoin de foi, il répondit également à des besoins sociaux, hiérarchiques, même artistiques. Il fut, à certaines époques, — avec son commensal, le cloître, — il fut le berceau de la science, de l'art, de toutes les connaissances humaines. Mais il lui était donné d'arriver jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle pour devenir le dernier refuge où règne le repos, où s'atténue, pour un moment, la fièvre, où le silence et la méditation, vivifiants pour celui qui croit, profitables même pour l'indifférent, opposent leur douceur lénifiante à la brutale mécanique dans laquelle s'engrènent et se broient les activités modernes.

Et ceci nous ramène à l'oratorio, qui peut, dans le temple, répandre ses accords, sans troubler le silence ; qui pourrait même, au besoin, rendre le repos plus profond, la paix plus enveloppante en ajoutant à la quiétude du lieu le bercement de sa sérénité sonore.

Et tel est bien le but auquel devront tendre ceux qui voudront réaliser cette œuvre. Faire de l'oratorio non une manifestation tumultueuse, mais un appoint reposant à l'attirance du temple, une sorte de prière informulée qui chante, réellement, à l'unisson des prières intérieures, en évoquant les décors mystiques, en interprétant les pages les plus touchantes parmi toutes celles dont fourmillent les deux Testaments, en instruisant sans fatigue, en moralisant sans rhétorique, en calmant les nerfs.

Ce programme, tout modeste qu'il semble, peut être exécuté de la façon la plus élevée. Les plus belles envolées ne lui sont pas défendues ; l'utilisation des ressources les plus modernes de la pratique musicale ne lui sont pas interdites, mais à la condition d'avoir constamment en vue le but à atteindre — la paix — PAX, qui étalait, autrefois, son symbolique monogramme sur les frontons des seuils bénédictins.

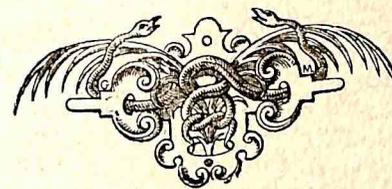
PAX, qui n'exclut pas la pensée ; PAX, qui ne refuse de s'attacher à aucun problème ; PAX, synonyme de travail sans lutte stérile et d'activité sans neurasthénie.

Rêve irréalisable, dira plus d'un. Les temps sont passés, les heures vont trop vite. On ne remonte pas les courants.

Assurément non ; mais en les suivant, on rencontre de nouvelles berges ; et le jour arrivera, il approche, où les désirs exprimés ici deviendront une réalité, où l'œuvre de saint Philippe de Néri renaîtra, simplement, naïvement, répondant aux mêmes besoins de l'âme humaine, et, ce jour-là, dans maints endroits, modestes ou somptueux, chapelles ou

cathédrales, aux échos répétés d'oratorios nouveaux, quelques voix d'anges, semblant exsuder des profondeurs des voûtes, pourront répondre :

Hunc nostra laudet lyra cum caelorum civibus.



---

POITIERS  
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE  
*6-8, Rue Henri-Oudin.*

---