

Qu'une tradition musicale de la synagogue ait existé en Palestine et se soit longtemps conservée dans la Diaspora, cela ne fait pas l'ombre d'un doute. Pour nous en convaincre, il n'est que de constater la survivance, jusqu'à l'heure actuelle, de formules mélodiques ou rythmiques identiques chez les Juifs des contrées les plus différentes et les plus éloignées les unes des autres. Cette tradition se fut transmise à peu près intacte, si nos pères au Moyen-Age avaient connu une notation musicale qui leur permit de fixer par écrit la récitation des prières, les chants soutenus du hazan et les refrains réservés à l'Assemblée des fidèles. Malheureusement, cette partie du patrimoine musical ne fut véhiculée, durant des siècles, que par la mémoire des hommes. Les taamin ou néguinoth eux-mêmes, à l'aide desquels les massorètes, au VII^e siècle, crurent pouvoir indiquer à la fois la ponctuation et l'intonation de la Tora et des autres livres bibliques, sont loin de posséder, tout au moins en ce qui concerne leur signification musicale, la précision des neumes catholiques. En cela également l'Eglise fut plus heureuse que la synagogue... Aussi l'interprétation du plein-chant est-elle aujourd'hui à peu près uniforme dans le monde entier. Tandis que nos hazanin et nos chefs de chœur, sous le regard bienveillant de nos rabbins, sont en train de réédifier une monstrueuse tour de Babel.

La connaissance, en temps utile, d'une notation musicale suffisante et claire, aurait pu sauver notre tradition. Acquis trop tard, c'est-à-dire lorsque Israël prêtait déjà une oreille attentive, sinon avertie, aux voix qui lui parvenaient du monde extérieur et le séduisaient par leur nouveauté, cette même connaissance fut fatale à notre musique religieuse. C'est qu'à partir de ce moment (fin du XVI^e siècle et commencement du XVII^e) les gardiens naturels de la tradition : les hazanim, voire quelques rabbins, pleins d'admiration pour la splendeur de la musique des gentils (la profane surtout, mais aussi la religieuse) éprouvent le besoin impérieux « d'embellir », de « renouveler », de « moderniser » le chant synagogal. Des compositeurs juifs, se conformant plus ou moins savamment à l'art musical européen surgissent çà et là, en Italie d'abord, en Allemagne et en Autriche ensuite, et se mettent en devoir de remplacer le vieux fonds traditionnel par des œuvres de leur cru. Malheureusement, pour eux et pour nous, bien peu possédaient le génie créateur d'une Salomone Rossi, le grand musicien juif de la Renaissance italienne, qui, tout en ayant adopté le style contrapontique et polyphonique de son temps et de son pays, semble n'avoir pas méconnu la valeur de la tradition synagogale, puisqu'il s'en est inspiré dans la composition de maints de ses admirables psaumes si expressifs, si appropriés à l'esprit de notre culte. Les autres, la plupart des autres, furent des artisans médiocres, de pâles imitateurs, accueillant de confiance tout ce qu'il leur tombait... dans l'oreille, et qui, présentant, selon eux, l'avantage de la nouveauté.

Leur travail de rongeurs de la Tradition n'alla pas sans rencontrer de résistance. Un véritable combat s'engagea entre eux et tous ceux qui, rabbins ou laïcs, vivaient dans un même sentiment de vénération pieuse le chant traditionnel et les paroles sacrées qu'il rehaussait. Pendant plus de cent ans la lutte se poursuivit, indécise, mais depuis le XVIII^e siècle, les « novateurs »

n'ont cessé de gagner du terrain. Les hazanim furent, de moins en moins, des « délégués de la communauté », choisis principalement à cause de leur piété, leur science juidique et leur connaissance de la tradition, et devinrent, de plus en plus des chanteurs — cantors — que leurs qualités vocales désignaient surtout aux suffrages des communautés. Leur répertoire se ressentit naturellement de cette transformation et ne fut roulades, arpegges, trilles et autres garnitures destinés à faire valoir la virtuosité vocale de ces messieurs. Tant pis pour les sobres mélodées anciens !

L'émancipation politique des Juifs d'Europe ne manqua de contribuer, à son tour, encore qu'indirectement, à la décadence de la musique synagogale. Il s'agissait, avant tout, au moment où on allait être, enfin, admis à la table commune, de ne pas se faire remarquer. Il fallait prouver aux généreux amphitryons que l'on était « comme tout le monde », qu'à part quelques pratiques religieuses, rien ne distinguait les nouveaux venus de ceux qui leur faisaient l'honneur de les accueillir. Ce que certains ont appelé la « réorganisation liturgique du culte » constitua en réalité une lamentable défiguration. Sous prétexte « d'épurer le goût », « d'élever le niveau musical des fidèles », on introduisit dans les synagogues une quantité de chants, chœurs, cantates, d'inspiration et de style étrangers, voire profanes et d'un goût, d'un « niveau musical » inférieurs. L'adoption de l'orgue comme instrument d'accompagnement (conséquence logique de ce qui avait été accompli jusque-là), vint couronner l'œuvre de déjudaisation du culte synagogal.

Je sais : dans le passé également, des emprunts ont dû être faits par nos hazanim et nos taamin à la musique profane et, parfois, religieuse des peuples chrétiens et musulmans avec lesquels nos pères vinrent en contact. Mais ces greffes, nombreuses à la vérité, s'opéraient alors sur l'arbre vigoureux de la tradition qui s'assimilait les éléments nouveaux et s'en enrichissait. Les grands anonymes qui composaient alors de la musique synagogale étaient si profondément imprégnés de sève juive qu'ils judaïsaient tout ce qu'ils touchaient. Tandis qu'au XVIII^e et au XIX^e siècles, le résultat des « réformés » fut bien une assimilation, mais telle que notre tradition musicale, déjà affaiblie par les atteintes antérieures, s'en trouva délavée, décolorée, presque anéantie.

Ce qui manque aux « réformateurs » de cette époque fut, d'une part, une préparation musicale suffisante et, d'autre part, la culture générale qui leur permit de reconnaître l'immense supériorité musicale du moindre refrain traditionnel sur les plus vastes, les plus ampoulées de leurs propres productions. Les Lovy, les Sulzer, les Lewandowsky, les Naumbourg, les Jonas furent des musiciens mineurs qui auraient pu, néanmoins, bien faire, s'ils avaient su rester eux-mêmes en s'inspirant constamment de la tradition, au lieu de singer, qui Mozart, qui Haydn, qui Mendelssohn, qui Schubert, quand ce n'était pas Rossini, Donizetti ou tel auteur d'opéra et même d'opérettes alors en vogue.

L. ALGAZI.

—(Extrait de *L'Illustration juive.*)

Faites lire
LES NOUVELLES MUSICALES
à vos Amis

DE L'ORIGINE ET DE L'USAGE DES CLOCHES

(suite de la page 5)

Lorsqu'en 659 Clotaire assiégeait Orléans, saint Loup, évêque de cette ville, fit sonner les cloches de l'église Saint-Etienne : les soldats furent tellement effrayés en entendant pour la première fois ces instruments sonores, qu'ils se mirent à fuir, et Clotaire fut obligé de lever le siège.

L'usage de sonner les cloches pour les morts est fort ancien, et on en faisait quelquefois l'objet d'une clause testamentaire. Cette disposition est conçue d'une manière assez curieuse dans le testament de François I^{er}, duc de Bretagne, en 1450. « Avant de commencer l'office, le plus grand saint (cloche) du moustier (couvent) sera sonné par douze coups et gobeteix. L'ung coup distant de l'autre par l'espace que communément on met à dire son Ave Maria, et sonné après si longuement et par autant de temps que communément on met à dire un patenostre, un Credo et Miserere, et pour ladite fondation avons ordonné 200 livres de rentes audit benoist moustier. »

Il serait trop long d'énumérer tous les effets merveilleux attribués par la superstition au son des cloches ; nous en rapporterions néanmoins quelques exemples curieux. Surlus rapporte que dans plusieurs monastères la cloche résonnait d'elle-même quand un religieux rendait le dernier soupir. Giraldus Cambrensis, qui vivait au XII^e siècle, parle d'une cloche sur laquelle on prononçait tous les jours des paroles mystérieuses, parce que, si on eût omis ce soin, elle serait partie se placer elle-même dans une église voisine. Le son des cloches éloignait le démon, délivrait les femmes enceintes, guérissait le mal de dents, préservait d'une foule de maux et d'accidents, détournait la foudre et dissipait les orages. Siècles heureux, ignorance précieuse, crédulité admirable, je ne puis m'empêcher de vous regretter ! Dites-moi, je vous prie, ce que nous gagnons à savoir que l'orage qui gronde sur nos têtes ne saurait être détourné par des moyens merveilleux, que tous les dangers d'un long voyage, que les angoisses d'une maladie cruelle, que les souffrances de l'enfantement ne peuvent être éloignés ou adoucis par aucune amulette et par aucun prodige ? En nous donnant les jouissances de la science qui dessèche et qui creuse notre âme, ne nous a-t-on pas ravi le doux plaisir d'ignorer ?

C'est pour placer les cloches, objet d'une admiration si universelle, qu'on bâtit ces clochers hardis, ces tours élevées qui décorent presque tous nos beaux monuments gothiques. Mais avant la construction de ces édifices, on plaçait la cloche dans l'intérieur de l'église. Il existe même une ancienne loi qui prévoit et répare d'une manière singulière les accidents qui résultaient de la chute d'une cloche. Ainsi, si la cloche tombait dans l'église et tuait ou blessait quelqu'un, l'église payait de son revenu une grosse amende ; mais si le curé ou le sonneur étaient les victimes, aucun dédommagement ne leur était donné.

Quand l'usage des cloches fut assez répandu, on imagina d'en régler le son suivant les notes de la gamme et les divers genres de voix. Une inscription placée sur la quatrième cloche de l'église

de Tours, fondue et placée en 1515, fait connaître cette disposition.

De trois parties la taille tians
Je qui ai nom Mauricians
Gatian est Barytonans
Constratenor Isidorus
Pour quat Martin est le dessus
Faisant armonie bien prise
En décembre bâtie je fus

L'an de Christ mil cinq cent quinze.

Tour à tour organes de nos joies et de nos douleurs nationales, les cloches annonçaient tous les grands événements. La vieille tour de Saint-Germain l'Auxerrois contient encore la cloche qui donna l'affreux signal du massacre de la Saint-Barthélemy. La plupart des inscriptions gravées sur les cloches expriment les diverses circonstances dans lesquelles elles étaient employées. Voici une de ces inscriptions :

Laudo Deum verum,
Plebem voco.
Congregor clerum,
Defunctos ploro,
Nimbum fugo,
Festaque honoro (1).

Dans les grandes cathédrales, dans les riches abbayes, on avait plusieurs cloches qui avaient une destination différente. On comptait la cloche d'honneur qui annonçait l'arrivée d'un personnage important ; la cloche de joie pour les événements heureux ; la cloche commune, campana bannalis, qui indiquait les heures du travail, du repos, les réunions pour certaines affaires publiques ; la cloche funèbre, dont le tintement lugubre apprenait l'agonie ou la mort, l'excommunication ou l'exil ; enfin la grosse cloche qui sonnait le tocsin. A Grand, cette cloche du tocsin s'appelait Roland, et portait l'inscription suivante :

Roland je me nomme, quand je sonne
Il y a du trouble en Flandres.

(1) Je loue le vrai Dieu,
j'appelle le peuple,
Je rassemble le clergé,
Je pleure les morts,
J'écarte les orages,
Je célèbre les fêtes.

CONCOURS
des
Nouvelles Musicales

L'abondance des matières ne nous permet pas de publier, comme nous en avions l'intention, les résultats définitifs de notre concours. Tous les noms des lauréats ainsi que les divers prix qui leur sont attribués seront publiés dans notre prochain numéro.

Envoyez - nous
votre adhésion

à
LA MUSIQUE POUR TOUS