

Dans la musique instrumentale de la même époque, les différentes parties sont écrites d'une façon abstraite, sans désignation aucune des instruments qui doivent les exécuter. Si, dans les œuvres vocales, rien n'indique la présence d'un accompagnement, il n'y a pas non plus d'indication contraire. Les mouvements, les nuances, si importants dans la musique moderne, ne sont pas indiqués davantage. Ce manque de précision dans les détails autorise toutes les suppositions.

Plus on examine la question, plus on s'aperçoit qu'il n'y a aucune raison pour éloigner du service divin les instruments prétendus profanes, à l'exception de l'orgue. Si l'on en vient là, que l'on supprime alors de la liturgie le psaume où il est recommandé de louer le Seigneur sur les instruments à cordes, les trompettes et même les cymbales retentissantes!

* * *

La musique du XVI^e siècle n'est pas une langue morte, mais une langue mourante, dont les traditions sont perdues. Chacun l'interprète à sa guise, en affichant la prétention de posséder la vraie manière de l'exécuter. Rien à dire à cela. Mais en quoi cette polyphonie, dont la mélodie est presque entièrement bannie, est-elle particulièrement religieuse? Les madrigaux de Palestrina, la fameuse pavane « Belle qui tient ma vie » diffèrent bien peu de la musique religieuse, leur contemporaine; chantés avec des paroles latines, ils paraîtraient à nos auditeurs modernes des exemples du style religieux le plus pur. Il en serait de même de beaucoup d'airs des opéras de Hændel, plus récents, mais déjà loin de nous. C'est l'éloignement qui crée le mystère, et le caractère mystérieux passe pour religieux: ainsi l'ogive a pris un air mystique, depuis qu'elle a disparu de l'architecture courante. Ce sont là des illusions. Comment s'y prendra-t-on pour obéir au Pape quand il recommande que les mélodies chantées dans l'église aient un caractère essentiellement religieux? à quoi reconnaîtra-t-on qu'elles ont vraiment ce caractère? On ne peut se défendre d'inquiétude en lisant dans le récit de l'entrevue du Pape et du directeur de la « Schola cantorum » des lamentations sur l'exécution de *messes dans tous les tons, avec solos de ténor*, quand on voit mettre au nombre des œuvres proscrites le *Requiem* de Mozart!

Si le célèbre *Requiem* est proscrit, faut-il conclure à la proscription de toutes les messes de cette époque, fussent-elles de Mozart, Haydn, ou Beethoven? les œuvres des Jomelli, des Porpora, des Marcello subiront-elles le même sort? On a parlé de compositeurs qui travaillaient dans l'ombre pour remplacer les œuvres proscrites. En langue intelligible, cela voulait dire que la « Schola » désignerait au monde catholique les œuvres anciennes et modernes hors desquelles il n'est point de salut: c'est là pour elle, on en conviendra,

une lourde responsabilité. Je la vois, parlant en guerre, soutenue d'un côté par le Pape, de l'autre par l'historiographe de la Bienheureuse Claudine, brandissant d'une main auguste l'épée flamboyante des archanges: c'est un beau spectacle. Mais le monde catholique tout entier voudra-t-il subir sa tyrannie? ne risque-t-elle pas de rencontrer cette terrible force d'inertie contre laquelle s'est heurté Léon XIII quand il a voulu diriger les catholiques de France dans le domaine de la politique? Il est malaisé de modifier du jour au lendemain des habitudes séculaires. En veut-on un exemple?

L'ordre arriva de Rome, un beau jour, de remplacer le rite parisien par le rite romain. Cette disposition supprimait le *Dies iræ* de l'office ténébreux: ce fut une désolation. Les défunts ne pouvaient se croire vraiment morts si l'on ne chantait le *Dies iræ* à leurs funérailles. Que fit-on? On commença par mettre les paroles du *Pie Jesu* sur l'air du *Dies iræ* et l'introduire subrepticement comme motet; puis on glissa une strophe de la prose interdite, puis deux, puis trois; et enfin le *Dies iræ*, rétabli peu à peu dans son intégrité, fut chanté comme auparavant.

Chaque époque, chaque pays, comprend la dévotion, et par conséquent la musique religieuse, à sa manière. En Andalousie, la dévotion est gaie. On y voit dans les rues des processions accompagnées de pétards et de fusées volantes, et quand le cortège sacré rentre dans l'église, les fidèles, devant le porche, dansent une ronde folle aux sons d'une musique enragée. A la Noël, c'est mieux encore: dans l'église même on chante des messes en style de séguidille, accompagnées de castagnettes. Tout cela est pour nous le comble du ridicule; qu'on tente de le supprimer, et ces fidèles ne comprendront rien à une austérité qui n'est ni dans leur caractère ni dans leurs mœurs; il ne serait même pas impossible qu'en voulant remédier à ce qui nous paraît un scandale on arrivât seulement à causer des scandales beaucoup plus graves.

En France, on n'a pas à combattre de pareils errements, mais seulement la routine et la triste médiocrité. Savez-vous ce que je ferais, si j'avais la puissance et l'autorité? Je commencerais par imposer dans les séminaires l'étude — superficielle, mais sérieuse dans sa brièveté — non seulement de la musique, mais de l'art dans toutes ses branches. On se plaint souvent du peu de goût artistique dont le clergé fait preuve. Comment pourrait-il en être autrement? Le sentiment de l'art est rarement naturel chez nous; il se développe d'ordinaire par la culture. Et quand un curé, maître absolu dans son église, manque de cette culture, comment n'en résulterait-il pas les plus désastreux effets?

Ensuite, je proscrirais impitoyablement toute musique, fût-elle de grands maîtres, qui n'a pas été écrite sur des paroles sa-

crées, mais sur laquelle, au contraire, les paroles ont été plus ou moins heureusement adaptées. De tels morceaux sont des méfaits artistiques; rien ne les justifie, étant donné le nombre prodigieux de musique écrite spécialement pour l'Eglise depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours.

A proscrire aussi les motets écrits par des auteurs ignorant le latin, comme ces *O Salutaris* où l'on répète les mots *da robur, fer — da robur, fer*, qui, présentés ainsi, n'ont aucun sens; et ceux de style vulgaire, comme les motets du R. P. Lambillote, qui fut probablement un saint homme, mais dont la piètre musique détonne étrangement sous les voûtes sacrées!... car, en art, la sainteté ne suffit pas; il faut du talent, il faut du style; et où le grand style se réfugiera-t-il, si ce n'est dans l'Eglise, où les applaudissements, les succès, ces misères de l'art, n'existent pas?

J'étonnerai bien des gens en leur disant que j'exilerais de l'Eglise catholique presque tout l'œuvre de Sébastien Bach. Ses merveilleux « Préludes pour des chorals » sont d'essence protestante; et, à peu d'exceptions près, ses Préludes et Fugues, Fantaisies, Toccatas sont des pièces où la virtuosité tient une grande place: c'est une musique de concert et non d'église.

Et puis je laisserais à tous liberté complète de chanter les louanges de Dieu comme il leur plaît. A vouloir descendre dans les moindres détails, régler, par exemple, la longueur des ritournelles d'orgue, on risque, en exigeant trop, de n'arriver à rien. Puissé-je être mauvais prophète! S'il faut, dans nos églises, en être réduit au plain-chant et au Palestrina, ce ne sera pas amusant; mais, à tout prendre, on ne va pas à l'office pour s'amuser, et ce régime serait cent fois préférable à celui des platitudes dont on nous gratifie journellement, au détriment de l'Art et sans profit pour personne.

C. SAINT-SAENS.

A PROPOS D'UN LIVRE de M. Camille SAINT-SAENS

(Suite)

Je ne me suis occupé jusqu'ici que des grands maîtres, des chefs d'école. Ailleurs, l'effort de Saint-Saëns porte sur la réhabilitation de Rossini et de Meyerbeer. Ce geste n'étonne pas de sa part: Saint-Saëns étant l'ennemi de tout ce qui est outré, on s'expliquera aisément qu'il prenne parti pour ces deux musiciens dont le renom, à leur époque, fut aussi grand qu'est profond, à l'heure actuelle, l'oubli où ils sont tombés. Cet oubli est-il justifié? Saint-Saëns soutient que non. Les raisons qu'il donne valent la peine d'être examinées.

Il nous présente Rossini comme une victime de ce goût public, qui, plus que jamais, régnait alors en maître. Le succès de ses opéras fut dû à des circonstances tout à fait indépendantes de la musique même. On allait à *Otello* « pour

entendre l'ut dièse de Tamberlick », et le maître se faisait peu d'illusion à ce sujet. On l'admirait en quelque sorte par surcroît et comme représentant de la *mélodie* contre Beethoven qui lui, représentait l'*harmonie*; de telle sorte que lorsqu'on daubait sur la mélodie, c'était lui qui était la victime, et que les défenseurs de Beethoven se rendaient également responsables des attaques dirigées contre l'harmonie. Des deux côtés, Rossini servait de « bouc émissaire ». Le fait est bon à rappeler. Est-il pourtant de nature à réhabiliter complètement l'auteur du *Barbier de Séville*? « On m'a reproché, avouait-il un jour à Saint-Saëns lui-même, le grand crescendo de mes ouvertures. Mais si je n'y avais pas mis le crescendo, on n'aurait pu jouer l'opéra. » (p. 264). D'accord, mais un grand artiste doit-il se plier aux exigences du public? Il est certes difficile de résister à cette tentation, mais n'oublions pas que le salut de l'art est dans cette résistance? Beethoven, Berlioz, Wagner ont-ils sacrifié au public? Rossini eut cette faiblesse : il en subit aujourd'hui les conséquences. Ajoutons encore à sa décharge qu'il se retira prématurément du théâtre, après *Guillaume Tell*, à trente-sept ans. Mais Saint-Saëns lui-même n'émet-il pas l'opinion que « si Rossini s'est tu, c'est qu'il n'avait plus rien à dire »? (p. 266).

Le cas de Meyerbeer est plus complexe. Saint-Saëns prend soin de définir tout d'abord le musicien: « Homme de théâtre, Meyerbeer visait surtout à l'effet théâtral. » (p. 280). La définition a besoin d'être précisée. Tout artiste écrivant pour le théâtre est forcé de se plier à certaines nécessités du genre, qu'il est impossible de méconnaître. Mais l'effet théâtral, de quelle nature sera-t-il? purement optique, et voici le drame réduit à un simple spectacle; tout interne, et résultant du jeu naturel des passions, mais ceci intéresse moins le spectateur. La question est de savoir, dans ce cas comme dans les autres, si c'est l'artiste qui doit se mettre à la portée du public ou celui-ci se hausser à la compréhension de l'œuvre. Qui est responsable du mauvais goût général, le public lui-même ou ceux qui travaillent pour lui? La distinction est difficile à établir? Où est la cause, où l'effet? Nous avons affaire à un compromis entre l'art théâtral et les spectateurs. Meyerbeer est un de ceux qui ont le plus aggravé ce compromis. Il est homme de théâtre à la façon de Sardou: il innove, mais presque uniquement dans la mise en scène qu'il règle avec un remarquable souci du réalisme et de la vraisemblance. Saint-Saëns cite à ce propos la scène de la Cathédrale du *Prophète* (p. 286). Mais comment se fait-il qu'un artiste aussi minutieux, lorsqu'il s'agit de mise en scène, s'en tienne, quand il s'agit du drame lui-même, à des procédés si conventionnels? Est-ce assez dire qu'il fut « plus musicien qu'artiste »? Le théâtre se réduit pour lui à une série d'effets extérieurs. Le décor est là, avec tous les accessoires, mais l'essentiel est absent. Je range sous la dénomination d'accessoires les innovations introduites par Meyerbeer dans le style musical lui-même et que Saint-Saëns énumère consciencieusement: le *prélude*, court et caracté-

téristique, qui met le spectateur au fait du drame et réalise un progrès sur la « longue et encombrante ouverture »; l'ébauche du leitmotiv; les ensembles d'instruments à vent; des combinaisons harmoniques nouvelles; l'emploi développé du cor anglais et de la clarinette-basse. Ces trouvailles sont bonnes à connaître et il est juste d'en faire honneur à qui de droit. Mais ce ne sont là que des procédés, et qui ne donnent aucune indication sur la valeur intime de la musique meyerbeerienne. Ils dénotent un homme de métier, mais sont-ils suffisants pour racheter des défauts qui sautent aux yeux? Je me suis étendu sur Meyerbeer plus que sur les autres parce que Saint-Saëns lui consacre une étude plus longue, et dont la sincérité serait convaincante si une audition encore davantage. Mais, en dehors de toute personnalité, il faut louer Saint-Saëns de remettre les choses au point. Le français est exclusif dans ses idées. Il y a trente ans, on sifflait Wagner parce qu'il était étranger. Aujourd'hui, il suffit à un artiste de n'être pas français pour avoir la faveur du public. Un snob vous dira que nous n'avons actuellement ni musiciens, ni poètes, ni chanteurs, ni chefs d'orchestre, et qu'il n'y a de salut pour l'art que par delà le Caucase ou l'Oural. Sachons gré à ceux qui, comme Saint-Saëns, soutiennent le point de vue de la raison contre des excès qu'il serait dangereux de prolonger.

J'ai souvent parlé de ses opinions musicales: ses opinions littéraires sont analogues. Il n'oppose pas les classiques aux romantiques; il admire Hugo comme Racine (1) et comme Molière, non pas en homme *qui les a lus*, mais en homme *qui les lit*. Phèdre, Bérénice, Célimène lui sont familières autant que l'auteur du *Lutrin* ou le poète de la *Légende des Siècles*. Il s'intéresse d'ailleurs à tout, à l'art décoratif aussi bien qu'à la littérature. Mais qu'il parle de l'un ou de l'autre, il ne perd jamais le point de vue du style. « Le style, c'est l'équilibre parfait, l'appropriation exacte de l'objet à sa destination, la justesse des proportions, la pureté des lignes, l'élégance des courbes, la perfection dans l'exécution, dans l'intention surtout. » (p. 153). Cette profession de foi est claire. Ni les Grecs, ni Boileau, ni Hugo ne l'auraient désavouée. Pour Saint-Saëns, comme pour Flaubert, l'art se suffit à lui-même: « Le but de l'art, c'est l'art, et pas autre chose » (p. 140), et plus loin cette réflexion profonde qui explique son attitude vis-à-vis des tendances actuelles: « On connaît un peuple artiste à ce qu'il ignore ce que c'est qu'un objet d'art. » (p. 152). En résumé, l'art, tel qu'il le conçoit et le pratique, est d'essence surtout rationnelle, et la sensibilité n'y joue qu'un faible rôle, parce qu'il relève de l'ordre et qu'elle tend à détruire celui-ci. Le problème est trop important pour que je le discute dans les limites de cet article. Je me permettrai toutefois la remarque suivante; il faut distinguer les époques de crise et les époques d'organisation. Dans les premières, c'est la sensibilité qui joue le rôle prépondérant; elle renouvelle l'art, et celui-ci n'a jamais été renou-

(1) Je n'ai pas retrouvé dans le livre l'article sur Racine, paru dans l'Echo de Paris du 9 juin 1912.

velé que par elle. La Renaissance, le Classicisme, le Romantisme m'aideraient à le prouver. De toutes les œuvres écrites dans ces conditions se dégage peu à peu une discipline qui conduit précisément à la période classique. Le tort a été de voir dans le Classicisme une école à part, alors qu'il est une étape, qui coïncide pour chaque école avec le point de maturité. Il s'agit ici de *structure*, et non de *fond*. Un art devient classique une fois qu'il a trouvé son style.

Je rappellerai enfin que Saint-Saëns s'occupe de science et en particulier d'astronomie avec une autorité que les savants eux-mêmes lui ont reconnue. On lui doit l'ingénieuse explication de plusieurs phénomènes qu'il eut tout le loisir d'observer pendant ses nombreux voyages: la réflexion des objets dans le ciel, et le grossissement apparent des astres quand ils sont proches de l'horizon. Il explique le premier par analogie avec ce qui se produit lorsque deux milieux transparents, de densité différente, se superposent: en ce cas, la surface de transition forme miroir. Or ces deux milieux transparents peuvent être des couches d'air. Dans le second phénomène, l'atmosphère jouerait l'effet d'un verre grossissant. Je renvoie d'ailleurs le lecteur aux articles intitulés *Fantaisies scientifiques* où Saint-Saëns se révèle non pas simple amateur, mais observateur d'esprit scientifique.

Je n'ai pu qu'indiquer ici ce qui m'a paru le plus intéressant dans ce livre; les nombreuses questions que l'auteur y soulève sont trop complexes et trop générales pour être discutées en quelques pages. Je me suis attaché surtout à dégager, le plus impartialement possible, la figure de cet artiste curieux, dont l'intelligence se porte vers les sujets les plus divers. On peut ne point partager son attitude: mais elle est si franche qu'elle force l'estime et cette estime pour l'homme se joint à l'admiration qu'inspire telle de ses œuvres comme la *Symphonie en ut mineur*.

Georges CHENNEVIÈRE.

NOTRE PLANCHE HORS TEXTE

La gravure que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs est la reproduction d'un tableau de M. Lecomte de Nouy, la *Trieste de Pharaon*, qui se rapporte au même sujet que le « Tableau Symphonique » d'Ernest Fanelli, exécuté dimanche dernier au Concert Colonne. Le peintre et le musicien se sont inspirés l'un et l'autre du célèbre *Roman de la Momie* de Th. Gautier: rien ne peut plus distraire le Pharaon, désormais épris de Tahoser. M. Lecomte de Nouy, qui s'est fait une spécialité des scènes égyptiennes, (dont le Porteur de Mauvaises Nouvelles, qui est aux Luxembourg) et qui a consacré toute une suite de tableaux à l'illustration du Roman de Gautier s'attache à reconstituer aussi fidèlement que possible, à l'aide de documents originaux, la décoration, les costumes, l'architecture de l'ancienne Egypte. Son art participe par la netteté du dessin et par l'harmonie de la composition de Gérôme dont il fut un des meilleurs élèves.