

LE MENEESTREL

4557. — 85^e Année. — N^o 35.

Vendredi 31 Août 1923.

LA MUSIQUE ET SA VALEUR D'EXPRESSION HUMAINE ⁽¹⁾ (Suite)

II

La Musique religieuse.

Ce titre de « Musique religieuse », qui d'abord paraît simple, en réalité ne l'est pas. Car la musique religieuse n'est pas *une*, non plus que le sentiment religieux lui-même qu'elle symbolise. Il y a, si j'ose dire, une musique religieuse d'allure surnaturelle et une musique religieuse naturelle, comme il y a un sentiment religieux surnaturel et un sentiment religieux naturel. Même le sentiment religieux surnaturel se dédouble selon que la foi toute nue — la foi des simples — en est le principe, ou, au contraire, la foi des intellectuels, celle qui met à son service toutes les ressources de la raison et de la science. La musique qui correspond le plus exactement à la première manifestation de la foi s'appelle le *plain-chant* ou l'*art grégorien*; nous donnerons à l'autre musique — la musique savante — le nom de *musique sacrée*.

Le Plain-Chant. — Avant d'aborder la question du plain-chant, je veux écarter une difficulté, ne serait-ce que pour mettre davantage en relief le point de vue *exclusivement psychologique* auquel je me place en ce moment.

Cette difficulté est d'abord historique. Les théories qu'on nous donne aujourd'hui sur le plain-chant répondent-elles à l'art grégorien tel qu'on l'a compris et exécuté au moyen âge? Est-il vrai, par exemple, que le plain-chant, tout en ayant un rythme à lui, ne doit pas être mesuré, que toutes les notes y soient égales en quantité, sinon en intensité, et que ce soit seulement leur assemblage, leur groupement *neumatique* qui constitue l'allure du rythme et lui donne sa physionomie propre? *Historii certant, et adhuc sub iudice lis est...*

Le plain-chant dont je parle ici en psychologue, et non en historien, de manière à écarter toute polémique inutile, est le plain-chant *idéal*, l'art grégorien *en soi*, je veux dire la forme musicale qui, par nature, serait la plus propre à traduire les émotions religieuses dont la foi reste l'unique mobile.

Il est certain que de toutes les opérations de l'âme aptes à être traduites en langage sonore, la plus profonde, comme la plus simple, est celle par laquelle le *croyant* s'élève jusqu'à Dieu, engage tout son être et toute sa vie dans un acte de foi spontané à la parole divine.

Nous nous trouvons là en présence d'un mouvement spirituel dont il est difficile, humainement parlant, de suivre la trace, puisqu'il a une origine divine et Dieu pour terme. Cependant, c'est bien nous qui croyons; notre acte de foi demeure, malgré sa transcendance psychologique, un acte personnel, vital, libre, et donc conscient.

Il suit de là deux choses que voici. Par où il est humain, le sentiment religieux qui procède de la foi n'est pas *inexprimable*; mais par où il est divin, son expression doit viser autant que possible à la simplicité, à la pureté, à l'immatérialité des symboles.

Nous avons déjà montré qu'entre tous les arts libéraux la musique est le plus propre à cristalliser autour d'un symbole sensible l'élan religieux qui emporte l'âme vers un monde supérieur et surnaturel par essence, et, d'autre part, que la musique utilise, pour traduire nos sentiments, les symboles les plus simples, les moins soumis aux conditions de la matière. Mais je n'insiste pas.

En admettant donc que les accents de foi sincère et vibrante puissent être coulés, tel un métal en fusion, dans une forme musicale, je soutiens seulement qu'entre toutes ces formes, pour demeurer fidèle aux principes mêmes du symbolisme dans l'art, il faut choisir encore celle « où le moins de matière se mêle à la parole pour l'appesantir, la contraindre ou l'altérer », celle qui, par conséquent, échappe le plus possible, sans rien perdre de sa force d'expression, aux conditions matérielles du temps et de l'espace.

Et tel doit être, me semble-t-il, le plain-chant. Il n'emploie pas les sons à l'état brut, mais presque. Toute l'opération qu'il leur fait subir, c'est de les aligner. Les mélodies grégoriennes, en effet, ne sont guère qu'une ligne de sons, et la ligne est bien ce qu'on pouvait souhaiter de plus ténu pour rattacher entre elles — comme fait un fil des perles fines — ces goutelettes sonores que distille la voix humaine.

Mais non content d'employer la mélodie seulement, l'art grégorien ne lui fait subir aucune préparation artificielle. Il ne la mesure pas mathématiquement, ainsi que la musique sacrée ou profane. « Ce qui caractérise en effet la mélodie grégorienne, nous dit M. Bellaigue, c'est sa liberté d'allure; elle est bien soumise au rythme, mais elle n'a pas de mesure isochrone : rythme souple, aisé, modéré, qui va, qui marche toujours, sans traîner jamais, ni jamais courir (1). »

Pour emprunter une analogie à un art voisin, disons qu'entre l'art grégorien et l'art profane, par exemple, il y a la même différence rythmique qu'entre la prose et la poésie. Le rythme du plain-chant ressemble au beau style oratoire, périodique et nombreux; les lois en sont

(1) Voir le *Ménéstrel* du 24 août 1923.

(1) C. Bellaigue : *Revue des Deux Mondes* : « Un Séjour à l'Abbaye de Solesmes, 1899 ».

instinctives plutôt que réfléchies et artificielles; il suit le rythme même des sentiments de foi et de charité dont la mélodie grégorienne est comme l'âme sonore; il en a la simplicité et la spontanéité. Tout au contraire la musique profane, proprement humaine. Elle plie nos sentiments intimes à des lois fixes, compliquées, où la mesure et l'ensemble rythmique d'un certain nombre de mesures correspond assez bien au rythme poétique, où le nombre des syllabes joue un rôle capital.

L'art grégorien n'emploie donc que la mélodie, laquelle se fait courbe ou brisée à loisir, suivant les exigences du texte qu'elle habille et la libre inspiration de l'artiste qui la déroule.

Aucun accident ne l'altère à l'intérieur. Ce qui caractérise ce mode d'expression musicale, c'est donc bien, comme nous le disions à l'instant, l'affranchissement aussi complet que possible des conditions matérielles de l'espace et du temps. Car la ligne à laquelle se réduit la mélodie grégorienne est de toutes les arêtes du réel celle qui occupe le moins d'espace, et le rythme libre, non mesuré, est de toutes les formes périodiques celle qui échappe le plus aux exigences du temps.

Musique sacrée. — A côté du plain-chant, il y a la musique sacrée, qui pour être autrement religieuse, ne l'est pas moins profondément. Palestrina en est le plus illustre représentant. « La musique palestrinienne peut se définir une polyphonie de voix. Toujours écrite à plusieurs parties, elle n'est jamais accompagnée par aucun instrument (1). »

Cette musique a ceci de commun avec le plain-chant qu'elle se subordonne elle aussi tout entière à la pensée ou au sentiment religieux dont elle est l'expression.

« Elle s'efface devant la pensée, devant le texte surtout, sans lequel elle n'ose jamais se faire entendre... des textes sacrés qu'elle traduit, la pensée de Palestrina ne cherche que l'essence, comme la moelle spirituelle. Au contraire, la musique religieuse moderne a désappris cette déférence et cette soumission. Ouvrez la *Messe en ré* de Beethoven, vous y trouverez mainte licence, ne fût-ce que les changements ou les répétitions de mots. Toute messe, tout *stabat* tout *requiem* moderne, et nous ne parlons que des plus classiques, des plus beaux, fourmillent ainsi d'infractions aux règles de la liturgie. Les préludes et les épilogues symphoniques, les soli d'instruments, les *tuba mirum* à quatre orchestres de cuivres, les allongent et les grossissent démesurément. L'art, un art il est vrai toujours sublime, n'existe plus alors que par lui-même et pour lui-même; il absorbe l'idée religieuse au lieu de s'absorber en elle (2). »

Ces quelques réflexions vont nous servir à caractériser d'un mot la place occupée par la *musique sacrée* dans la hiérarchie des formes musicales.

Elle tient le milieu entre le plain-chant *tout surnaturel* et la musique *toute rationnelle* de ces musiciens plutôt « déistes » que « chrétiens », dont il vient d'être question.

Le plain-chant, en effet, c'est la *piété dans la foi*, mais la foi toute nue, celle des simples, des ascètes et des mystiques; la musique des déistes, c'est au contraire cette nuance d'esprit ou de sensibilité que Jules Lemaitre

a un jour défini : « la piété sans la foi ». Ici l'art absorbe la pensée religieuse — là, la pensée religieuse, si elle n'absorbe pas l'art, le spiritualise, et l'immatérialise au plus haut degré.

Entre les deux il y a place pour une musique où le divin et l'humain se mêlent sans se confondre, où la raison et la foi se superposent sans se nuire, musique saine, virile, dont Palestrina a eu le secret et qu'on n'a guère réalisé au même degré après lui. C'est ce que j'appelle la *musique sacrée*.

« Elle est par sa constitution même, écrit encore M. Bellaigue, un art de réflexion plus que d'action et de drame; elle est représentative des choses et des faits beaucoup moins que des sentiments; elle est une douceur qui pénètre beaucoup plus qu'une force qui va; elle est la musique de la prière et surtout de la méditation. Cela tient à deux de ses éléments essentiels; d'abord elle aime à diviser le temps avec égalité, le plus souvent avec lenteur; en outre, elle trace dans l'espace des lignes presque horizontales, ou du moins très peu brisées. Écoutez, regardez seulement une partition de Palestrina, qu'entendez-vous et que voyez-vous? Un temps tantôt modéré, tantôt lent, très lent même; parfois un allegro; de presto, jamais; des notes longues, rondes, blanches, noires, suivent sans hâte des rythmes calmes; les croches sont rares; quant aux doubles croches, il n'y en a pas une seule dans la *Messe du Pape Marcel*, et l'on n'en trouverait peut-être pas quatre de suite, à coup sûr pas une mesure entière, dans tout un volume de motets (1). »

Je m'excuse de m'arrêter à ces détails techniques; mais ils ont leur importance. Au fond le procédé est ici le même qu'en plain-chant, à savoir la réduction du symbole musical à ses éléments les plus simples. Pourtant la nature, la raison, l'art enfin y ont plus de place; la polyphonie remplace la mélodie; le rythme perd de sa liberté d'allure pour se plier aux exigences de la mesure, si peu compliquée que soit cette dernière.

C'est que si le plain-chant et la musique sacrée sont au service du même sentiment religieux, celui-ci n'est cependant pas envisagé dans les deux cas sous le même angle. Ils sont bien l'un et l'autre l'expression vivante d'un même élan de foi ardente, mais avec une prédominance marquée de l'élément divin et surnaturel sur l'élément humain dans le plain-chant, et au contraire avec l'équilibre de ces deux éléments dans la musique sacrée.

Voici ce que déjà, en 1849, écrivait Wagner (2) :

« Dans les circonstances actuelles, si l'on veut que la musique sacrée catholique soit réintégrée dans ses droits légitimes, il faut commencer par lui restituer sa dignité presque totalement perdue et son caractère de haute piété.

« ... Les œuvres de Palestrina, ainsi que celles de son école et de son époque, sont la fleur et renferment en elles la perfection la plus éminente de la musique sacrée catholique : elles sont écrites pour être exécutées par des voix humaines exclusivement. Le premier pas vers la décadence de la vraie musique sacrée catholique, ce fut l'introduction, dans la pratique, des instruments de l'orchestre; par ceux-ci et leur emploi toujours plus indépendant, l'expression religieuse de la musique sacrée

(1) Bellaigue : *Portraits et Silhouettes de Musiciens*. — Paris, Delagrave, 1896, p. 43.

(2) Bellaigue : *Idem*.

(1) Bellaigue : ouvr. cité, pp. 48-49.

(2) *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweiter Band. — Leipzig, E. W. Fritsch, 1897.

se dénatura jusqu'à se sensualiser, ce qui entraîna les plus funestes conséquences pour l'art du chant lui-même, la virtuosité de l'instrumentiste se fit provocante; le chanteur releva le défi, et bientôt le goût théâtral et mondain fit irruption dans l'église. Certaines parties du texte sacré, comme le *Christe eleison*, devinrent des canevas à airs d'opéra, et ce furent des artistes éduqués à la mode italienne que l'on attira à l'église pour les chanter.

« ... Depuis, par l'introduction des instruments de l'orchestre dans la musique sacrée, celle-ci a beaucoup perdu de sa pureté, encore que les plus grands compositeurs aient écrit pour l'église des œuvres qui, en soi, sont d'une valeur artistique peu ordinaire; mais, en dépit de tout, ces chefs-d'œuvre ne sauraient être considérés comme appartenant au genre authentique de musique sacrée que, pour tant de raisons diverses, il serait plus que temps de remettre en honneur. Ce sont des œuvres musicales absolues qui, tout en ayant un fondement religieux, sont bien mieux à leur place au concert spirituel qu'il ne convient de les faire entendre pendant le service divin, et cela pour cette autre raison encore que les dimensions exagérées de ces compositions signées Cherubini, Beethoven, etc., les rendent radicalement inaptes à s'associer aux actes liturgiques.

« *La voix humaine, l'interprète immédiat de la parole sacrée*, et non pas l'ornementation instrumentale, en particulier, les triviales fioritures des violons de la plupart de nos compositions religieuses actuelles, *la voix humaine doit nécessairement avoir la priorité à l'église*; et si l'on veut que la musique sacrée retourne à sa pureté primitive, *c'est la musique vocale toute seule* qui doit être cultivée. Pour les cas où un accompagnement paraîtrait nécessaire, le génie chrétien a inventé le noble instrument qui a conquis dans nos églises une place incontestée; cet instrument c'est *l'orgue*, lequel possède le pouvoir de développer une grande variété de sonorités expressives excluant, par la nature de l'instrument, les effets sensuels de la virtuosité, l'orgue enfin qui ne saurait éveiller dans l'auditeur une attention troublante. »

Ainsi parle Wagner, et l'on ne peut qu'admirer la clarté et la précision que le maître de Bayreuth apporte à définir le caractère de la musique sacrée et les raisons initiales qui ont amené sa déchéance.

« Il faut commencer par renouer avec la tradition, retourner à l'école de Palestrina, pour y apprendre ce que c'est que le style musical liturgique et se convaincre des criants abus qu'une déviation lente et progressive a introduits dans la pratique musicale ecclésiastique. Ces abus sont arrivés à leur point culminant. Nul homme un peu délicat, à quelque confession religieuse qu'il appartienne, qui ne s'en soit rendu compte, qui n'en ait ressenti un froissement de conscience artistique. Les témoignages irrécusables abondent. On ferait un volume des réflexions sévères, mais justes et fondées, que cet état de choses a suggérées, depuis Choron, qui disait des *Messes* de son temps que c'étaient des opéras en *us*, jusqu'à Hippolyte Taine qui, au sortir d'une messe de mariage, s'écria : « Très bel opéra analogue au cinquième acte de *Robert le Diable*; seulement, *Robert le Diable* est plus religieux (1). »

« Je crois bien! » s'écriait à son tour Tinel, alors direc-

teur du Conservatoire de Bruxelles, qu'il me plaît de saluer ici comme une des gloires musicales incontestées de la Belgique et du monde musical européen. Cependant Tinel n'est pas tout à fait de l'avis de Wagner relativement à la musique sacrée et à la tradition palestrinienne.

« Wagner, écrit-il, voit le salut de la musique liturgique dans le retour absolu à la tradition palestrinienne, ce qui entraîne comme conséquences l'exclusion également absolue des instruments d'orchestre de l'église. Il ne se fait d'ailleurs pas faute d'insister sur cette condition essentielle de son plan d'action. Pie X est moins exclusif, moins rigoriste, et pour trancher le mot, qui est piquant, il est moderniste. Tout en accordant une faveur très marquée à l'école palestrinienne, il voit la possibilité d'introduire le style sacré moderne dans les offices religieux et par suite le moyen d'y faire place à l'orchestre. C'est avec un doigté remarquable, une science musicale digne de toute notre admiration, qu'il définit les conditions et précise la mesure dans laquelle les ressources qu'offre l'art nouveau peuvent être utilisées au service du culte... Pie X nous dit que la musique sacrée doit avoir un caractère *universel*. Et tout aussitôt se pose cette question : si le style palestrinien a pu, et dans une certaine mesure, peut encore se réclamer de ce caractère d'universalité, en sera-t-il encore ainsi demain? Tout en étant un art complet en soi, ne renferme-t-il pas l'embryon d'un art futur qui, prenant corps, va marquer son générateur du signe de la décadence en attendant que la mort survienne? »

Tinel ne croit pas que l'expression musicale du sentiment religieux universel s'identifie avec le style palestrinien; mais, tout en admettant que sa source soit toujours là, la source sacrée de la tradition, il estime qu'avec Jean-Sébastien Bach seulement les éléments du style musical religieux sont arrivés à leur développement suprême.

Tinel reconnaît d'ailleurs que « Bach lui-même n'a guère écrit de musique qui s'adapte adéquatement à la liturgie du culte catholique et que notamment sa *Grande Messe* dépasse de beaucoup les « limites de la durée affectée à la célébration même solennelle des saints mystères ». Le *Sanctus* ne comporte pas moins de cent seize mesures pour un texte de seize mots. C'est qu'à l'époque de Bach la *forme* musicale dominait souverainement. Peut-être aussi serait-il vrai de dire que, malgré son caractère éminemment religieux, la pensée musicale de Bach s'est assimilée avec trop de complaisance toutes les ressources humaines du symbole musical, et que, par contre, la pensée liturgique a été ou négligée ou incomprise; d'où l'impression de déséquilibre et comme de « désharmonie » que l'on éprouve devant un morceau gigantesquement disproportionné avec l'art liturgique qu'il doit accompagner ». Mais il y a un remède à ce mal, et ce n'est pas sortir des bornes de la vraisemblance de penser que « si Bach eût pu se familiariser avec les lois rituelles du culte catholique, des formes nouvelles seraient nées de son tout-puissant génie, des formes pleinement adéquates aux prescriptions liturgiques, délimitant la durée des pièces chantées, et fixant pour jamais, peut être, les règles à suivre en matière de composition musicale cultuelle (1) ». En tout cas, il a, après Palestrina et, comme lui, de façon géniale, ouvert la voie à ses successeurs, et il n'est pas téméraire de penser

(1) Tinel (E.) : Discours prononcé à la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts (25 octobre 1908). — Bruxelles.

(1) Tinel (E.) : *Ibidem*.

que la musique sacrée en se conformant aux lois du symbolisme dans l'art, et de l'adaptation des formes musicales aux pensées et aux sentiments qu'elles expriment, est appelée à un grand avenir, sans qu'elle ait à souffrir du renouveau du plain-chant liturgique, ou que le plain-chant lui-même ait à craindre d'être supplanté par elle.

(A suivre.)

M.-S. GILLET.

ALEXANDRE GUILMANT

L'ultime souvenir qu'un artiste laisse de sa personnalité et de son œuvre est tout entier frappé au coin de trois empreintes qui ont plus ou moins marqué sur sa vie comme sur une cire à modeler docile à ces impulsions de son activité, et c'est d'après ce souvenir que la mort coule en un bronze immuable la figure définitive pour la postérité. Ces empreintes peuvent se définir ainsi : le don naturel, la volonté et la foi dans



ALEXANDRE GUILMANT

l'Art. Sans ces trois forces agissant simultanément, il est à craindre que le résultat ne soit finalement pas de ceux dont un véritable artiste puisse se satisfaire pleinement ni satisfaire ses contemporains et la sévère postérité. Or, la carrière d'Alexandre Guilmant est de celles qui témoignent d'une parfaite impressionnabilité à ces trois facteurs d'œuvre belle et durable; il sut obéir à des dons musicaux exceptionnels, dont sa volonté ferme sut diriger toujours les manifestations dans un but de réalisation d'Art, servi par une foi indéfectible. Les harmonieuses manifestations de ces trois forces rendaient la personnalité d'Alexandre Guilmant profondément attachante, à la fois comme homme et comme artiste, personnalité claire et robuste, qui ne laissait aucun doute sur le chemin qu'il avait suivi, qu'il suivait et voulait faire suivre à ses élèves, car il savait toujours le pourquoi de ce qu'il disait et enseignait. Son existence était méthodique autant que sa pensée; il ne s'aventurait pas dans les labyrinthes esthétiques sans fil conducteur et, chose rare à notre époque de dilettantisme et d'amateurisme effleurant tout, il était toujours réservé et respectueux sur ce qui n'était point sa partie propre. Avant d'aborder une brève étude de sa personnalité musicale proprement dite, je pense définir assez justement le caractère général d'Alexandre Guilmant en l'apparentant à celui des

artistes d'autrefois, faits de vraie modestie, de patience inlassable et de scrupuleuse conscience.

Toutes les branches de l'art musical l'intéressaient, et il fortifiait toujours sa personnalité par les incessantes confirmations que l'étude donne à l'artiste de ses conjectures personnelles. Ceci est réconfortant à constater à une époque où tant d'artistes ne veulent puiser qu'en eux-mêmes de quoi alimenter leur sens esthétique, ce qui est néfaste et contraire au vrai rôle de l'Art et de l'artiste. Alexandre Guilmant a toujours donné aussi l'impression qu'il donnait son *activité totale*, de la façon la plus naturelle et la plus spontanée; né organiste, fils d'organiste, il est mort organiste, et je ne crois pas que personne ait mieux rempli les tâches de cette carrière sous leurs aspects si divers. Il ne négligea rien : il fut exécutant incomparable, non seulement par un parfait mécanisme, mais par les soins inlassables qui donnaient à chaque chose qu'il jouait son exacte physionomie musicale; l'art du virtuose d'orgue est complexe et exige une intelligence et des moyens toujours en éveil. De plus, la science logique de la musique doit être approfondie, sous peine de laisser au hasard et à l'arbitraire le soin de registrer, de définir les mouvements, etc. Comme habileté de registration, notamment Guilmant savait satisfaire le goût musical le plus sévère en même temps qu'intéresser les profanes aux multiples voix de l'orgue. Il fut aussi non seulement improvisateur brillant, mais ayant le don rare d'être un commentateur d'une parfaite éloquence des offices religieux. Je me rappelle que des personnes ignorant même le nom de l'organiste de la Trinité avaient été frappées d'un style aussi parfaitement digne d'un sanctuaire.

Comme compositeur, il s'est spécialisé dans la musique d'orgue en écrivant soit d'importantes sonates, soit de courtes pièces, le tout témoignant d'une grande tenue musicale et d'une parfaite sincérité, dans un style particulièrement adéquat à l'orgue. Là encore, le caractère religieux est remarquable, notamment dans les pièces courtes, plus difficiles à réussir qu'on ne serait tenté de le croire.

Vulgarisateur de musique d'orgue ancienne et moderne, Guilmant n'a pas été dépassé. Il fut parmi les premiers Français acquis à la religion de Bach qu'il servit non seulement par l'exécution des pièces d'orgue, mais en réalisant dans les grandes œuvres religieuses la tâche si complexe de la réalisation de la basse chiffrée, tâche qu'il réalisa notamment jusqu'à sa mort à la Société des Concerts du Conservatoire.

Le jour où il fut possible en France d'entendre l'orgue en dehors des églises, il donna des concerts au Trocadéro, qui lui valurent au début des difficultés dont son tranquille entêtement vint à bout. Convaincu de la nécessité de faire connaître avant tout les chefs-d'œuvre classiques, sans concession au mauvais goût, il persévéra dans cette voie, sans se laisser détourner par de prudents avis tendant à lui persuader qu'il ne plairait pas au public, qu'il se faisait du tort, etc. Il crut possible de gagner la partie autrement qu'en cherchant à concurrencer l'orgue de Fribourg avec des effets d'orage, trémolos, voix humaines et musique à programme... et il la gagna, en effet.

Quant à son enseignement, il était tel qu'on le pouvait désirer : à la fois moins de pédantisme et plus de science, moins de partialité et plus d'éclectisme; peu lui importait le plus ou moins d'aptitudes ou d'acquis de ses élèves. Tous étaient également instruits et encouragés