



Renaissance du chant choral dans l'œuvre symphonique

Les météorologistes n'ont guère pu donner de précisions que sur le temps qu'il a fait. Quant à celui qu'il fera, leurs déclarations se trouvent infirmées une fois sur deux. Déterminer le climat musical, prévoir les variations de la température esthétique avec des données forcément moins mesurables que celles relatives au temps, voilà à coup sûr un dessein prétentieux, plein d'embûches et qui, le plus souvent, n'a fait que discréditer la critique en soulignant la fragilité des prévisions humaines.

Sans jouer au prophète, on peut toutefois tenter l'étude du présent et du passé proche, et chercher à en dégager la synthèse, malgré l'absence du recul qui permet habituellement un coup d'œil plus général. Il me semble avéré que l'œuvre symphonique avec élément vocal, ou l'œuvre chorale accompagnée instrumentalement ont connu, après avoir marqué un temps d'arrêt, un regain de popularité tant dans le domaine de la création que dans celui de l'exécution. Cette renaissance du chant choral symphonique, surtout sensible depuis 1920, correspond peut-être à un état psychologique du musicien, de l'auditeur, mais plonge aussi ses racines dans les conditions matérielles que subissent les peuples. Avant d'étudier cette renaissance et les motifs d'une si prompte floraison, traçons rapidement l'essentiel du passé choral.

Il faut convenir que la musique est née avec l'homme : son chant est *mélodie* ; son pas, sa course, le battement de ses mains sont *rythme*. Rien de plus primitif, d'ailleurs, de plus essentiellement musical que la voix humaine avec ses multiples inflexions, ses étendues, ses timbres si variés suivant les individus et les races, son action directe et émotive sur les autres humains. Le phénomène vocal, fort aisé malgré son mécanisme complexe, n'imité point la nature (1) et prouve que l'homme porte *naturellement* la musique en lui. Le chant s'est tôt mêlé à la vie des peuples et accompagnait l'incantation, la liturgie comme les danses sacrées ou profanes. Le rythme aussi s'est manifesté comme élémentaire et l'usage des instruments de percussion, l'infinie variété des tambours dès les premières civilisations viennent à témoin. Que la musique soit d'ordre divin, supra-terrestre, ou d'origine magique, il reste donc indubitable que son expression la plus naturelle parce que la plus humaine, est le chant et sa forme la plus sociale, le chant d'ensemble, c'est-à-dire le chœur.

Ceci acquis, examinons, sans remonter au paradis terrestre, quelques aspects de l'activité chorale, laissant le théâtre où le chœur a peut-être son origine et où son rôle reste essentiel, mais qui n'entre pas dans le cadre de cette étude.

Les anciens Grecs avaient le culte du chant choral et l'on affirme que le retour dans son pays, d'un athlète vainqueur, était l'occasion de grandes compétitions chorales auxquelles participaient des milliers d'exécutants. Le christianisme naissant, hostile à tout souvenir païen, perpétue l'ensemble vocal par la pratique du chant grégorien auquel participaient, d'après certains commentateurs, les fidèles réunis pour le culte. La polyphonie sacrée des *xiv^e*, *xv^e* et *xvi^e* siècles, dont les moines surtout gardaient la tradition, ne pouvait qu'amener Luther à méditer sur l'importance de la musique dans la pratique religieuse. Avec clairvoyance, il lui assignait au surplus un rôle éducateur, voire social. Et de fait, le choral luthérien a nettement développé le goût du chant d'ensemble en même temps que le besoin de réunion pour chanter en commun. Partout où la Réforme s'est développée, on trouve une forte tradition chorale : en Allemagne, en Suisse alémanique, en Hollande, en Angleterre, aux États-Unis. D'un autre point de vue, quand on étudie les origines du jazz, on peut déceler dans les *spirituals*

(1) Ce qui me paraît évident : quel modèle peut être considéré comme l'inspirateur du chant humain aussi éloigné des trilles du rossignol que du clapotis d'une cascade ? L'oiseau n'imité rien quand il pépie ; pas davantage l'homme quand il invente le chant dont sortira cependant la symphonie.

des nègres américains déportés d'Afrique, l'influence du choral protestant répandu par les premiers missionnaires. Chez Haendel, chez Bach (à part ses cantates profanes comme celle du *Café*), chez Mozart, plus tard chez Liszt, Bruckner et Franck, l'usage de la masse chorale ressortit presque toujours à des formes, sinon à des sujets religieux.

Aujourd'hui, cette tendance se manifestant à nouveau, il y a là une indication propre à nous éclairer sur les raisons profondes de la renaissance que nous étudions ici. Avec Haydn, auteur des *Saisons*, avec Beethoven — malgré sa *Missa Solemnis*, plus décorative qu'orthodoxe — à cause surtout de son *Ode à la Joie*; avec Schumann, Berlioz, Mahler, le chœur devient surtout le truchement de l'humanisme, d'une pensée philosophique, voire panthéiste.

Signalons aussi le culte de l'orphéon (chœur d'hommes *a cappella*) qui florissait en Allemagne et qui, vers 1840-1850, s'est répandu en Belgique et peut-être aussi dans le nord de la France par les premiers professeurs (d'origine allemande) du Conservatoire de Bruxelles. De la même époque semblent dater les premiers essais d'instrumentation vocale dont parle A. Elwart dans son *Petit traité d'Instrumentation* (1) : un double chœur, le premier avec paroles, le second à « bouche fermée » ; ou encore entièrement vocalisé. Il cite des œuvres originales pour pareil ensemble (notamment par Chelard — 1860) ainsi que les ouvertures de *la Flûte enchantée* et du *Freischütz*, transcrites pour chœur sans paroles. Dans *Rigoletto*, Verdi use d'un procédé identique (gammes chromatiques à bouche fermée par les chœurs de coulisse) ; mais il faut attendre *Sirènes*, de Debussy (le troisième des *Nocturnes* de 1899), pour trouver un exemple symphonique d'instrumentation vocale, c'est-à-dire l'emploi, à l'orchestre, de la voix comme timbre pur, au même titre que le cor ou la clarinette. Ravel reprend le procédé dans *Daphnis et Chloé* (1911) et introduit un véritable orgue humain (accords à sept voix) dans l'étourdissante polyphonie du final (2). Le début du xx^e siècle voit éclore les *Gurre-lieder* de Schönberg ; cette grande fresque qu'est le *Psaume XLVII* (1904) de Florent Schmitt ; divers oratorios de Pierné, dont la populaire *Croisade des Enfants*.

(1) Une plaquette, chez Colombier, Paris, 1863.

(2) En réalité, toute vocalise dans un ensemble choral assigne à la voix un rôle instrumental, sans oublier les chœurs « imitatifs » de la Renaissance. Mais je vise, particulièrement ici, le timbre humain mêlé à l'orchestre ou le remplaçant partiellement.

Mais en réalité, l'activité se trouve nettement ralentie. La raison me semble relever de l'esthétique. Si l'Allemagne connaît, grâce à deux siècles riches en génies, une hégémonie inégalée, la fin du XIX^e siècle déplace sensiblement le point crucial de la création musicale et c'est en France que se détermine la nouvelle orientation de la pensée sonore.

Romain Rolland écrivait, vers 1905, que la musique française avait pris silencieusement la place de la musique allemande. Reconnaissons que Franck, Duparc, Chausson, d'Indy, d'une part ; Gounod, Bizet, Massenet, Chabrier, d'autre part, devaient préparer le renouveau de 1900 qu'illustre l'admirable pléiade : Fauré, Debussy, Dukas, Ravel, Schmitt, Roussel. Or, cette école qui avec les « cinq » Russes se trouve à l'avant-garde et servira de modèle au monde entier, ou presque, réagissait contre Wagner, contre la tradition allemande et ses formes types comme la symphonie et l'oratorio classique, en remontant aux sources des XVII^e et XVIII^e siècles français (ceci, en gros). Les *sonates* de Debussy, par exemple, sont plus près de Rameau que de Beethoven et Ravel doit certes à Couperin. Dès lors, fleuriront la courte pièce instrumentale ou vocale, la forme orchestrale à sujet poétique, en opposition à la symphonie. L'oratorio sera vite oublié, malgré le *Chant de la cloche* de d'Indy (le plus traditionaliste, d'ailleurs, des compositeurs français), malgré le final des *Evocations* (1911) de Roussel où les chœurs épisodiques constituent un élément plus descriptif que constructif. Les imitateurs ont maintenu l'ostracisme d'un Debussy, d'un Ravel qui n'ont jamais écrit d'œuvre chorale (les chœurs du *Martyre de Saint-Sébastien* se rapportent au théâtre ; mais convenons que Debussy les a plutôt traités symphoniquement).



Il faut attendre la nouvelle génération, le nouveau tournant esthétique pour voir reflourir la grande forme chorale. Avec le *Sacre* libérateur, Strawinsky a rompu le charme de l'impressionnisme (1). Une nouvelle école va naître : les « Six » ; puis d'autres jeunes confirmeront le mouvement. Strawinsky écrit ses *Noces* de 1914 à 1917 mais la forme définitive date de 1923. Darius Milhaud entreprend l'*Orestie* d'Eschyle, dans la

(1) Que le terme soit exact ou non, il est entré dans l'histoire pour désigner Debussy et ses successeurs immédiats.

traduction de Paul Claudel et met successivement en musique les trois parties de la trilogie : *Agamemnon* (1913), *les Choéphores* (1915-16), *les Euménides* (1917-22), dont on attend encore l'exécution intégrale. Toutefois, aux environs de 1913, Milhaud nourrissait une grande admiration pour Albéric Magnard et l'on peut se demander si son goût de la forme chorale n'était pas, au travers de cette admiration, un lointain hommage à César Franck, si paradoxal que cela paraisse, et sans parler d'influence?

Après l'armistice, vers 1920, le mouvement se dessine plus nettement encore. Honegger écrit en 1921, pour le théâtre du Jorat, son psaume dramatique, *le Roi David*. Après l'exécution partielle à Paris, en 1923, la création définitive de 1924 constitue une date dans l'histoire de l'oratorio. Il y avait longtemps qu'une œuvre forte n'avait plus secoué aussi violemment le public ni recueilli les suffrages conjugués de la foule et des initiés. Le succès est foudroyant. En quelques mois *le Roi David* fait le tour du monde et soulève partout l'enthousiasme. Pour son compte, l'Allemagne arrive rapidement à la cinquantième. Ce triomphe est en partie d'ordre psychologique. Après l'excès de raffinement sonore, lassé d'harmonies trop quintessenciées, de petites pièces anémiques, le mélomane aspirait à l'œuvre généreuse capable d'insuffler un sang nouveau à un art qui depuis le post-debussysme semblait périr par sa gracilité même. *Le Roi David* qui ose clamer un accord parfait par la masse des chanteurs et l'orchestre entier, a balayé d'une magnifique rafale ces petits bibelots de musée mis « esthétiquement » sous globe.

Voici donc une indication précise : désir de retourner aux grandes formes par réaction contre l'école française de 1900 et ses imitateurs qui les avaient combattues, mais aussi peut-être, par réaction contre certaines expériences de Schönberg (*Pierrot lunaire*) et de Strawinsky (*Rossignol*) que les épigones ont réduites à des clichés inutilisables.

Le mouvement est déclenché. La même année 1924, le *Psaume* de Schmitt qui n'avait pas été exécuté depuis plus de dix ans est remis au programme avec un vif succès. Non seulement dans le domaine de la création, mais aussi dans celui de l'exécution, la renaissance chorale trouve un solide appui auprès du public. Il faut ajouter que les frais nécessités par l'exécution de telles œuvres les avaient momentanément écartées de la vie musicale. Avec la vie normale qui reprend, les budgets permettent à nouveau pareils engagements. En 1924, également, André Caplet donne son *Miroir de Jésus* pour voix de femmes, « cordes » et harpes, œuvre essentiellement *catholique*, tout empreinte de tendresse et de foi naïve.

Honegger, lui, reste fidèle à l'Ancien Testament et nous livre sa *Judith* (1925) dont la version oratorio devient vite populaire. *Le Psaume Hongrois* de Kodaly (lui et Bartok sont les chefs actuels de l'école hongroise) a pour prétexte une interprétation du *Psaume LV* par le pasteur Michel Veg au xvi^e siècle. Son style assez populaire pourrait à la rigueur, rappeler celui du *Roi David* par son ampleur même, tout en étant moins évolué. Les *Litanies* de l'Autrichien Pétyrek, vivant dans la solitude à Abazzia, sont beaucoup plus typiques, avec leurs chœurs d'hommes, de femmes et d'enfants, leur instrumentation singulière qu'on pourrait taxer de biblique : trompettes, harpes, cloches, glockenspiel, tambour, timbales. La substance musicale assez mince est fort originalement mise en œuvre et certain dialogue entre voix murmurantes et trompettes, le tout sillonné de timbales grondantes, est d'un grand effet.

Plus mystiques que religieuses sont les *Noces* de Strawinsky, révélées en 1923. C'est l'une des œuvres les plus exceptionnelles de l'époque. La partition qui suit assez fidèlement le texte russe, conjugue deux expressions *élémentaires* de l'art des sons comme je l'écrivais plus haut : le chant, instrument naturel réalisé par les chœurs et les solistes ; le rythme qui s'appuie sur quatre pianos et une importante percussion. La danse ou rythme corporel étant née aussi avec l'homme, on voit que *Noces* constitue un spectacle primitif par excellence. L'opéra-oratorio *Œdipus Rex* (1927) poursuit par l'emploi d'un texte latin un esprit collectif, une sorte de « dépersonnalisation » en même temps qu'un effort vers une forme type. C'est encore trois psaumes latins que Strawinsky choisira pour sa *Symphonie de Psaumes* (1930) où il combine intimement une forme orchestrale et une forme chorale ainsi que le laisse entendre le titre. L'orchestre renforcé par de nombreux « bois » et deux pianos, ne comporte ni altos ni violons, c'est-à-dire les instruments aigus auxquels est confié ordinairement le *mélòs*. Les chœurs les remplacent pour ainsi dire et introduisent de ce fait l'élément lyrique tout en ayant une fonction symphonique. Le procédé est encore plus sensible dans le deuxième mouvement constitué par une double fugue, l'une exposée à l'orchestre, l'autre aux voix.

Dans l'orbe strawinskienne, nous trouvons d'autres œuvres avec chœur écrites par des Russes : *Cantate* (1930), de Markévitch, encore sur texte latin : *Ode*, de Nabokoff, représentée en 1928 comme ballet par Diaghilew ; la *Sonate liturgique* (1930) de Lourié, pour piano, trois contrebasses, « bois » et voix de femmes traitées instrumentalement. Quatre chorals composent cette partition des plus heureuses, deux sans paroles,

deux sur des textes liturgiques. Si la *Symphonie de psaumes* est écrite « pour la gloire de Dieu », Nabokoff inscrit comme exergue, en tête de son *Ode* : « Méditation sur la majesté de Dieu à l'occasion de la grande aurore boréale ». Il semble bien que l'emploi de la masse chorale corresponde donc souvent au prétexte religieux, à l'acte de foi. Mais comment exprimer cette foi, si ce n'est par le texte liturgique qui l'a pour objet précis? Et pour un texte sacré, la parole chantée n'est-elle pas le support le plus immédiat? Nous trouvons là une correspondance quasi certaine, renforcée par de nombreux exemples qui s'ajoutent à ceux déjà cités d'Honegger, Caplet, Kodaly, Petyrek.

Pour confirmer cette renaissance chorale, Szymanowsky nous livre un *Stabat Mater*; l'Américain T. M. Spelman, des *Litanies* et une œuvre mythologique dont le texte latin chante le culte de Vénus : *Pervigilium Veneris* (1929); Saminsky est l'auteur d'un *Requiem*, de *Litanies de femmes*; le Flamand Herberigs ne craint pas d'introduire dans sa *Messe* le raffinement sonore de l'école debussyste; le Belge Raymond Moulaert, professeur au Conservatoire de Bruxelles et auteur de *lieder* remarquables s'est attaqué à une *Vie de Saint-Paul*; son jeune compatriote Robert Oboussier fait applaudir à Kœnigsberg sa *Trilogia Sacra* sur un texte de Rilke.

En Allemagne où l'oratorio classique n'a jamais connu d'éclipse — malgré la récente tendance utilitariste dont je parlerai plus loin — les œuvres d'inspiration sacrée ne manquent pas. Kaminski a écrit, entr'autre, un *Magnificat*; les *Antiennes* du jeune Wolfgang Fortner, certaines pages religieuses de Braunfels, auteur d'un *Te Deum*, prolongent la polyphonie de Reger dont l'influence ne cesse de croître outre-Rhin.

L'Angleterre, longtemps fascinée par les oratorios de Haendel et Mendelssohn n'a jamais délaissé le genre qu'elle cultive particulièrement depuis son renouveau musical. Holst après son *Hymn of Jesus* (1919), nous donne plusieurs *Motets*; Vaughan Williams, un *Benedicite*. Il n'est pas jusqu'au Français Albert Roussel qui ne suive le mouvement. Après avoir écrit un *Poème de la Forêt*, s'être affectueusement penché sur le drame de la vie des insectes (*le Festin de l'Araignée*), après avoir rapporté trois fresques sonores des Indes (*Évocations*) et transposé à la scène leur mystérieuse religion (*Padmâvâti*), ce panthéiste convaincu s'attaque aussi au genre religieux. Mais il faut y regarder de plus près. Son *Psaume LXXX* qui a remporté un grand succès au festival international d'Oxford, malgré ses élans, son élévation de pensée, la ferveur du dernier chœur en douceur, semble plutôt inspiré par le spectacle de la foi que

par cette foi elle-même. C'est avant tout la plasticité du texte biblique (Parabole de la vigne) que l'auteur s'est complu à exprimer : l'œuvre, tout comme le *Psaume* de Schmitt est d'inspiration religieuse mais non religieuse — ce qui n'a rien à voir avec sa qualité musicale, et s'oppose de ce fait au *Miroir de Jésus*, par exemple, à la *Symphonie de Psaumes* ou au *Cantique de Pâques* d'Honegger.

Toutefois, chez Honegger, l'un des artisans de la renaissance chorale, comme je l'ai dit plus haut, on retrouve une tendance identique dans *David* et *Judith*. Ce sont, certes, les œuvres d'un tempérament essentiellement religieux ; mais l'action y prend une part égale, sinon plus grande que l'acte de foi. Les chœurs y sont sans doute le support de sentiments pieux, mais surtout l'âme de la foule agissante (comme dans *Boris Godounow*). L'exultante « Danse devant l'arche » dans *David* — qui est un psaume *dramatique* ; le tumultueux « Cantique de bataille », le féroce « Cantique de victoire » dans *Judith* — dénommée *action* musicale ; introduisent dans un ensemble dominé par la foi des éléments d'un humanisme réel. C'est spécifiquement biblique dira-t-on. Soit. Mais cet humanisme donne le ton à ces deux partitions comme aussi à *l'Impératrice aux rochers* (musique de scène avec chœur).

The Shepherds (les Bergers), de Vaughan Williams, *la Mort d'Œdipe* (1929) du Suisse Conrad Beck, de tradition nettement protestante, se rattachent aux œuvres religieuses teintées d'humanisme, qui sont fort nombreuses. Dans *Amphion* (1928) et surtout dans l'admirable *Antigone* (1927) où les dieux dominant cependant l'action, Honegger assigne aux chœurs un rôle si important, si péremptoire dans leur mouvement, qu'il devient difficile de parler, ici, de mysticisme, tant l'humanité semble le pôle de la conception. On verra même Holst emprunter aux poèmes païens de John Keats, le texte de sa *Symphonie Chorale* (1925) et à Walt Whitman, celui de son *Ode à la Mort (Ode to Death)*. Son « choral-ballet » *The golden Goose (L'oie dorée)* franchement humoristique, le *Rio Grande* (chœurs, piano et orchestre) où le jeune Constant Lambert questionne la rythmique du jazz, le *Chant de Folie* (1924) de Jacques Ibert, appartiennent au domaine profane. Par contre, c'est dans *Cris du Monde* (1931), qu'Honegger traite le problème humain dans toute son étendue, s'appuyant sur le suggestif poème de René Bizet : l'homme en face de son destin, sollicité par l'usine, la défense du sol, les mers lointaines, les espaces inconnus, entraîné dans le tourbillon quotidien où retentissent les appels de la radio, du cinéma, des dancings... *Cris du Monde*. A cette partition

frémissante, à l'effort gigantesque de son auteur, le public parisien a réservé un accueil tiède, poli. Il n'a pas senti que les cris de foule de cette masse chorale étaient ses propres cris. Il eût fallu une âme collective pour saisir cet « humanisme intégral » qui est vraiment neuf chez l'auteur de *Pacific*.

D'autres peuples le comprendront mieux et il rejoint dès maintenant la plus récente tendance allemande représentée par un Weill (qui se consacre au théâtre d'actualité) et surtout par un Hindemith autour duquel se groupe une jeunesse volontaire, créant selon le rythme des démocraties nouvelles (1). C'est la *Neue Sachlichkeit* (nouvelle objectivité), la *Gebrauchsmusik* (musique utilitaire) qui passionne l'avant-garde en quête d'une expression musicale correspondant aux formes collectives vers lesquelles tendent les générations nouvelles. La musique au concert est un peu comme la peinture au musée, c'est-à-dire au cimetière. Faire de l'art un élément social, replacer la musique dans la vie, la faire circuler comme un langage véhiculaire mêlé aux actes quotidiens, voilà, pour eux, une première nécessité.

Or, l'instrument par excellence de cette nécessité sera le chœur, réunion librement consentie où règne obligatoirement l'esprit d'équipe. On voit naître ainsi une série d'œuvres destinées à initier les amateurs, auditeurs inactifs, afin qu'ils puissent s'associer à l'acte musical. Hugo Hermann a écrit « Dix-sept études de chœur pour l'école chorale moderne », de difficulté progressive, allant du simple *parlando* au *bel canto*, de l'homophonie à la polyphonie. Les *Lehrstücke* (pièces didactiques) destinées aux enfants introduisent, malgré leur simplicité, des gammes complexes que les petits protagonistes exécutent aussi facilement que le traditionnel majeur-mineur. *La Brebis noire* de Paul Hoeffler, *le Jeu du chemin de fer*, de Paul Dessau, *Nous construisons une ville*, de Hindemith sont des exemples typiques de *Lehrstücke* qui, sous forme de chœurs dialogués dont une grande personne mène le jeu, rappellent les « moralités » du moyen âge. Ces essais servant d'introduction à l'étude de la musique moderne et d'autres relatifs à la musique spécialement conçue pour la production mécanique, étaient présentés à Baden-Baden par l'organisme « *Neue Musik* » (Musique nouvelle).

Enfin — écho du théâtre antique, le cœur parlé dont Milhaud avait déjà fait un usage saisissant dans ses *Choéphores*, se répand de plus en plus

(1) Selon toutes probabilités, l'hitlérisme s'est déjà dressé contre cette tendance.

en Allemagne. Dans *Totenmal (Les morts en route)* de Talhoff, le chœur psalmodié, rehaussé d'un orchestre de gongs et percussion, se trouve conjugué avec la danse et le jeu d'un orgue lumineux : prière en commun formant vitrail d'église.



En bref, nous trouvons, à partir de 1920, une renaissance chorale en France, due à la nouvelle génération réagissant contre l'ostracisme de l'école de 1900-1910, renaissance soumise à des questions budgétaires. L'oratorio que l'Angleterre n'a jamais cessé de cultiver se développera tout naturellement au moment du renouveau musical anglais (vers 1910-20), parfois dans le sens profane. En Allemagne, du genre encore vivace sous sa forme classique dérive une conception nouvelle : le chœur à fonction sociale par réaction contre le romantisme individualiste. Voilà les faits matériels.

Comme tendance nous trouvons, *grosso modo*, à l'extrême droite, une forte production d'œuvres dictées par la foi ou d'inspiration religieuse ; à l'extrême gauche, l'ingérence dans les manifestations sonores de l'homme, de son régime social ; le centre accuse des partitions teintées de poésie panthéiste, également distante de la mystique et de l'humanisme.

Ces constatations faites, je leur trouve une explication en montrant qu'elles correspondent, avec une exactitude appréciable au mouvement esthétique, à la réalité financière, aux aspirations morales et politiques de l'heure.

1° Le désir profond de réaction s'est confirmé par l'acheminement vers le « retour au passé », c'est-à-dire à l'équilibre entre forme et fond (comme aux xvii^e et xviii^e siècles), retour entrevu par Debussy, amorcé par Ravel (*Tombeau de Couperin*), réalisé en France par Strawinsky, Roussel et certains jeunes.

2° Malgré le désir de réaction, les craintes d'une organisation déficitaire ont étrié le zèle choral et peu de compositeurs s'attaquaient de gâté de cœur à une partition dont l'exécution était improbable. La fin des hostilités de 1914 donnait un peu d'espoir ; mais l'expérience du *Roi David* n'a pu être tentée que grâce à la clairvoyance audacieuse d'un banquier mélomane, mué pour la circonstance en impresario responsable et prêt à tout sacrifice. Le succès est inespéré et Honegger sent si bien

son importance fondamentale qu'il confie peu après — visant les allusions aux jalousies confraternelles : « Tout le monde devrait se réjouir de cette victoire au lieu de me tomber dessus. Car voilà une œuvre d'un genre austère, pour ne pas dire ennuyeux, qui attire les foules. Il y a donc encore un public qui aime la musique et notre métier n'est pas tout à fait fichu. » La renaissance chorale donne à ces paroles un sens prophétique.

3° Il y a, sans conteste, après les horreurs de la guerre et l'ébranlement moral qui suivit, un élan de foi mystique auquel correspond l'éclosion de maintes musiques religieuses. L'esprit christique, le « néo-thomisme », les écrits de Maritain déterminant quelques retentissantes conversions dans le monde littéraire (peut-être plus esthétiques que spirituelles), l'usage naissant (vers 1920) dans les ateliers d'artistes de la prière collective pour des motifs les plus divers et dont Duhamel porte un exemple à la scène dans *L'Œuvre des Athlètes*, voilà autant de preuves que la création musicale devient, sous l'un de ses aspects du moins, une fonction de la vie des peuples.

4° A l'opposé, cette même interdépendance des expressions artistiques et du régime social justifie les expériences récentes qui ont trouvé dans l'Allemagne d'avant Hitler, auprès des démocraties nouvelles, un succès augurant de leur pertinence.

5° En général, l'humanisme musical souligné plus haut est solidaire d'un ensemble de faits que décèle depuis quelques temps déjà la peinture souvent en avance sur les autres arts (retour au portrait fidèle, tendance à replacer l'homme au milieu de la création) (1).



Une conclusion s'impose. Sans dogmatiser ni vouloir forger à tout prix une théorie générale par trop commode là où il n'y a que des présumptions, certes troublantes ; sans ressortir l'attirail esthético-philoso-

(1) En général, l'architecture ouvre les voies nouvelles ; suivent la peinture, la littérature, enfin la musique. Le moyen âge pourrait fournir des exemples. L'impressionisme est d'abord d'ordre pictural (vers 1870), puis littéraire (le symbolisme de 1880), enfin musical (1895). L'expressionnisme allemand est dans le même cas. Le fauvisme des peintres (Matisse) précède celui des musiciens (Strawinsky). La poésie surréaliste succède à la peinture de même nom. Comme première expression « collective », l'architecture — il faut se loger avant tout — pourrait revendiquer le building.

phique qui détourne trop souvent la critique de son véritable objet, il ne me semble pas exagérément audacieux de prévoir — presque obligatoire pour les peuples — un acheminement vers la solidarité.

Parmi les multiples expressions qu'elle recouvrira, notamment dans les arts, il n'en est pas de plus élémentaire, de plus humaine, de plus haute en sa spiritualité que le chant choral — celui dont la renaissance est dès maintenant assurée (1) et qui aura sa place partout où se réunissent les hommes ; au stade des sports, au chantier, à l'usine, à l'école, au théâtre, au temple ; celui qui fit la gloire du spectacle antique et illustra notre théâtre médiéval dont Yvette Guilbert a ressuscité avec tant de foi ardente les imageries sonores ; celui qui peut animer mille poitrines d'un même souffle, tout ensemble pacifique et discipliné, pour atteindre à un idéal commun, à un ordre futur : peut-être le « Nouveau Moyen Age ».

ARTHUR HOERÉE.

(1) Lors d'une interview pour *Candide* (27-8-31), le chef Koussévitzky me dénonçait le goût grandissant de son public américain pour les grandes formes chorales (Bach, Haendel, Beethoven, Mahler, etc.).

