

pour son mari. C'est un bien beau programme, mais... je n'en ai pas encore écrit une note. Sans doute (puisque les quatre cinquièmes du premier acte sont terminés) j'ai plusieurs motifs qui constitueront la base de ce morceau symphonique.

Mais il m'en faut encore deux ou trois autres, inutiles au premier acte, et que j'ai d'avance réservés au deuxième exclusivement ; il me restera alors à ordonner tous ces thèmes en un morceau d'orchestre bien continu.

Je me propose de ne mettre la main à ce Prélude que quand je verrai le deuxième acte sur le point d'être terminé. Lorsqu'il sera achevé, je le montrerai à mon maître Franck, et aussitôt après je me ferai un réel plaisir de vous en adresser la partition. Mais vous voyez que ce n'est pas pour demain. J'ai aussi en tête une introduction à la *Coupe et les lèvres*, mais presque à l'état de projet.

Excusez-moi, monsieur, de vous adresser une lettre si fastidieusement longue, mais cela a été pour moi une si vive joie de vous connaître et de voir surtout qu'en tout point (musical cela s'entend, pour le reste nous n'avons rien effleuré), vos opinions répondaient absolument à mes admirations et à mes haines, — que je laisse maintenant ma plume courir, sans songer que toute mon histoire vous ennueie peut-être et mortellement. Encore une fois pardon.

Franck, de son côté, travaille aussi beaucoup : il aura bientôt terminé la troisième partie d'un Quatuor à cordes qu'il m'a promis de me faire connaître avant de le confier à la gravure. Il est enchanté de son éditeur Hamelle qui va faire paraître la partition d'orchestre de sa Symphonie, et, en outre, il est content de mes devoirs de contrepoint. Je vais avoir fini le contrepoint à trois parties, j'en suis à la cinquième espèce. Ce n'est pas bien amusant, mais je sens que cela donne à l'écriture musicale une aisance incroyable et je m'y applique sérieusement.

G. LEKEU,
83, rue d'Assas.

(*A suivre*).

LA RELIGION DE BEETHOVEN et la « Missa Solemnis » ⁽¹⁾

(SUITE ET FIN)

Beethoven avait déjà écrit une messe (celle en *Ut* majeur) à la demande du prince Esterhazy. Cette œuvre du maître est fort intéressante, et mérite d'être prise en considération bien plus sérieusement qu'elle ne l'est, cependant, on ne saurait la juger par comparaison avec la colossale *Missa Solemnis*. Mais certaines de ses pages offrent des idées d'une profondeur et d'une noblesse aussi hautes ; je rappellerai, à titre d'exemple, le saisissant *Qui tollis peccata mundi*.

Bien des années après avoir composé cette œuvre, Beethoven en feuilletait un jour la partition. Lorsqu'il parvint à cet endroit, raconte Schindler : « Les larmes lui tombèrent des yeux », et il dut interrompre sa lecture ; profondément ému par le texte ineffablement beau de la liturgie, il murmura : « Oui, c'est bien ce que j'ai ressenti lorsque j'écrivis ceci ».

L'une et l'autre de ces messes ont été écrites spécialement pour être incorporées dans le service divin ; elles remplissent toutes deux les conditions que leur destination liturgique imposait.

(1) Nous empruntons, avec l'agrément de l'auteur, ce chapitre au bel ouvrage sur *Beethoven*, du docteur Fritz Volbach, qui vient de paraître chez l'éditeur Kirschaim, à Munich et Mayence.

Il fallait que la *Missa Solemnis* fut de proportions beaucoup plus considérables que la messe en *Ut*, et ce même pour des motifs tout matériels : elle était destinée à un office pontifical, c'est-à-dire un office où l'église catholique déploie ses suprêmes magnificences, et où chaque partie du service dure un temps beaucoup plus long. Si l'on tient compte de ce fait, on ne reprochera guère plus à l'œuvre de Beethoven d'être inutilisable à l'église ; ou du moins cette critique ne subsistera plus qu'en ce qui concerne des parties isolées de cette œuvre.

A ce que je sais, le *Kyrie* et le *Gloria* au moins de la *Missa Solemnis* étaient autrefois exécutés très fréquemment aux offices pontificaux qui se célébraient à la cathédrale de Cologne. Ceux qui contestent à la messe de Beethoven sa destination liturgique ne tiennent pas assez compte du fait que c'est là priver l'œuvre de toute sa raison d'être, lui enlever le terrain nourricier qui seul en peut recevoir les racines. Et alors la *Missa Solemnis* ne serait plus comparable qu'à un bel arbre de Noël, dont la beauté s'épuise en peu de jours. Quiconque veut construire pour l'éternité doit avant tout veiller à ce que les fondements de son édifice soient solidement établis.

Ce qui donne encore à l'œuvre un caractère tout particulièrement ecclésiastique, ce sont les rappels qu'on y trouve de mélodies liturgiques, et notamment de chants grégoriens, — comme par exemple à l'*Et incarnatus est* ; mais les thèmes religieux allemands, que Beethoven, au temps de sa jeunesse, entendait presque journellement à Bonn, et qu'il avait même accompagnés à l'orgue, ces vieux thèmes y sont également rappelés de temps en temps. Chaque fois que j'ai écouté l'œuvre, chaque fois que je l'ai dirigée moi-même, il y a bien des pages — par exemple, l'*Homo factus est*, — qui m'ont évoqué le ressouvenir des sonorités si souvent étendues au temps de ma propre jeunesse, dans mon pays natal.

Au temps où Beethoven était absorbé par les travaux préparatoires de la composition de sa *Missa Solemnis*, pendant l'été de 1818, il avait noté, sur son journal, ces paroles : « Pour écrire de véritable musique liturgique, étudier les anciens chorals des moines, etc..., et voir aussi, et les césures dans les meilleures traductions et la prosodie correcte des vieux psaumes chrétiens-catholiques, et surtout les chants (1).

Une autre question se présente tout naturellement : cette œuvre de haute subjectivité est-elle conforme à cette conception de musique religieuse que l'Eglise a souvent affirmée, et qu'elle s'attache à établir, aujourd'hui, avec une force nouvelle ? De même, la musique instrumentale est-elle véritablement à sa place dans une église ? A l'époque actuelle, on y interdit presque absolument cette musique, pour n'y permettre que le chant *a capella*, avec, au plus l'accompagnement de l'orgue. Richard Wagner s'est notoirement déclaré en faveur de l'adoption exclusive du chant *a capella*. Beethoven lui-même, en envoyant à Zelter la partition de sa messe, lui écrit, le 25 mars 1823 : « qu'il est préférable de reconnaître, dans le style *a capella*, le seul véritable style d'église ».

Aujourd'hui on voit, dans les œuvres de Palestrina, les suprêmes modèles de la vraie musique liturgique, et à mon avis cette opinion est absolument juste. Toutefois, il y aurait un fort grand danger dans le fait de se complaire uniquement à imiter le style de ce grand maître, et de croire que là seulement est la vérité. Beethoven déjà avait reconnu ce danger, et le proclame nettement.

Je suis persuadé qu'en cette matière, un progrès est possible ; il peut se créer une musique d'église qui soit conforme à l'essence de notre art actuel, c'est-à-dire, une musique d'église moderne qui viendrait remplacer celle qui est conçue en quelque

(1) La phrase allemande est un simple memento, très confus, qui est ici traduit mot pour mot (Note du traducteur).

sorte par arrière-pensée, et réalisée selon des principes vieillis. Lorsque Palestrina écrivait ses chefs-d'œuvres, ceux-ci étaient inspirés par le génie même de l'époque : ils étaient donc *modernes*. Je ne connais qu'une seule composition où s'affirment des tendances novatrices, sans que pourtant il y soit contredit aux tendances essentielles de l'Eglise : la *Missa choralis* de Franz Liszt. On peut, si l'on veut, estimer que le problème n'est pas, dans cette messe, intégralement résolu ; on peut apprécier comme on voudra la valeur de l'œuvre même : mais il reste vrai qu'elle donne l'impulsion, qu'elle montre le chemin par où peut s'accomplir le progrès. Mais revenons à la messe de Beethoven.

Nous avons défini celle-ci, une œuvre liturgique, destinée au service divin. Et c'est bien ce qu'elle est, eu égard aux tendances de son époque, où la messe instrumentale était considérée comme l'expression de la plus haute solennité. Mais il ne faut pas conclure qu'elle ne doive jamais être exécutée hors l'église, en manière d'oratorio. D'ailleurs, Beethoven lui-même le spécifie dans une lettre à Goethe en date du 8 février 1823.

L'œuvre se distingue, à plusieurs points de vue, de toutes les autres messes composées à la même époque : d'abord, par une très haute puissance expressive. Puis par l'ampleur de lignes, par l'unité de l'ensemble comme de chaque partie envisagée isolément. Beethoven s'est abstenu de séparer, comme le firent souvent les musiciens de cette époque, le *Gloria* et le *Credo* en plusieurs numéros. Il les traite comme un bloc, et sait admirablement en réunir, par des moyens purements musicaux, toutes les pensées et toutes les images en une immense et puissante vue d'ensemble. Il donne à chacune des parties une architecture digne d'être comparée, pour la vigoureuse logique du développement et pour la progression intensément consciente, à celle de ses pages symphoniques.

La première partie, le *Kyrie Eleison* avec le mouvement médian, le *Christe Eleison*, affirme d'emblée le caractère fondamental de l'œuvre, « solennelle sublimité » qui s'accompagne d'un suprême éclat, comme il convient pour une grand'messe. L'indication placée en tête de la musique : *Avec recueillement*, montre qu'il faut comprendre cette page comme une prière pleine d'élévation. Le *Christe Eleison*, le premier, contient véritablement une supplication, un appel à la miséricorde. Et là nous voyons le maître harcelé par le destin, isolé dans sa surdité, le cœur alourdi d'un germe de mort, lever ardemment les yeux au ciel, et implorer : « Du fond de l'abîme, je clame vers toi, Seigneur ; Seigneur, daigne écouter ma voix. » C'est là le caractère du *Christe*, et la suite du *Kyrie*, en dépit de toute l'atmosphère de solennité, en reste toujours empreinte.

Suit le *Gloria in excelsis Deo*. Une joie tumultueuse parcourt toute cette partie, et quelquefois à peine s'interrompt pour laisser apparaître de plus graves images. Le motif principal, plein d'élan et presque sauvage, devient un très significatif élément grâce auquel sont obtenues et l'unité de l'ensemble, et la merveilleuse distribution des périodes. Ce motif revient, toujours plein de joie, dans le *Laudamus te*, dans le *Glorificamus te*, dans le *Domine Deus*, à la première et unique entrée des trombones du *pater omnipotens*, et enfin s'exalte de plus en plus dans la péroraison. De magnifiques épisodes viennent, entre ces diverses parties, faire contraste. L'image de la paix, au verset *et in terra pax* ; les mystérieux *Adoramus te* ; le *Gratias agimus* avec toute la tendresse de ses lignes mélodiques et le charme captivant des sonorités ; le fier *Domine fili unigeniti* avec le *qui tollis peccata mundi* si saisissant, si rempli de sainte émotion ; et, avant le dernier retour du thème, après le *Quoniam solus tu sanctus*, la grandiose fugue finale, *in gloria Dei patris, Amen*, où l'on croit percevoir, comme pour un *Te Deum* de victoire, les clameurs abondantes des cloches.

Le *Credo*, avec ses divisions nombreuses et ses phrases dogmatiques, offre la matière la moins propice à la composition musicale, car il comporte malaisément une construction bien homogène. Mais ici encore Beethoven a trouvé le fil rouge qui le guide, et l'a trouvé dans le motif originel du *Credo* même, ce motif qui comme un pilier central supporte puissamment l'édifice tout entier. Je me bornerai à mentionner ici quelques-unes des beautés qui sont particulièrement frappantes. D'abord, je voudrais signaler les tableaux qui sont relatifs à l'Incarnation du Christ ; la caractéristique description du *descendit de cœlis* ; l'*Et incarnatus est* profondément émouvant en sa lumineuse simplicité, avec son très antique thème auquel, subitement, vient s'associer un doux et mystérieux papillotement, tout pareil à l'éternelle musique des astres. Ici la tonalité générale pourrait être définie par ce vers du poète : « Le séraphin n'ose parler, l'infini tressaille. » Après, comme un appel d'allégresse, le *et homo factus est*. Puis une autre scène : la Crucifixion, le drame de l'histoire universelle. La terre frémit. Des chocs de marteaux annoncent le meurtre commis sur le Rédempteur des hommes. Il semble que la nature se soulève, et au milieu de ce tumulte, s'élève la plainte émouvante des violons. Puis après que tout s'est apaisé, le silence de mort qui accompagne les paroles *et sepultus est*. Mais Christ est vainqueur de la mort : *Et resurrexit*. La musique illumine ce moment d'un splendide éclat. C'est le jeune soleil du matin, c'est l'aube de Pâques !

L'effet de l'*a capella*, avec les puissants accords à la basse, qui est presque dans le style de Palestrina, et de toute la joie de l'*et ascendit*, jailli vers le ciel, est ici absolument écrasant. Mais c'est un véritable coup de tonnerre qui ébranle le monde, lorsqu'au milieu de cette joie retentissent les trombones du jugement : *judicare vivos et mortuos*. Cependant, le juste ne doit pas craindre la venue de Celui qui jugera l'univers : avec une joyeuse confiance, il regarde ce Juge, et à ses côtés s'envole vers les régions bienheureuses de l'éternelle paix.

Voilà ce que contient cette musique supra-terrestre pleine de mystère, qui plane si haut au-dessus de notre monde, cette musique que nous offre la fugue terminale : *et vitam venturi sæculi, Amen*.

Les trois premières parties du *Sanctus* se répartissent entre les solistes. La couleur générale de ce morceau est grave et élevée ; on commence à y prendre conscience du mystère qui bientôt va s'accomplir à l'autel. Les sonorités des altos, des violoncelles et des contrebasses (sans violons) s'entrecourent d'accords très doux aux trombones, et tout cela produit une atmosphère particulièrement solennelle.

C'est seulement au moment du *Pleni sunt Cœli* que les violons et le reste de l'orchestre interviennent en une joyeuse animation, qui s'accroît encore à l'*Hosanna*, activée au plus haut degré par l'emploi de moyens dynamiques remarquablement incisifs.

Je souligne encore le fait que tout le morceau est jusqu'ici tout entier confié aux quatre solistes. La raison de cette particularité n'est point connue, et on ne la peut découvrir nulle part. L'instrumentation, très chargée, du *Pleni* et du *Hosanna* semble indiquer l'intervention des chœurs, mais cependant la partition d'après laquelle l'œuvre a été gravée chez Schott à Mayence, et qui porte une multitude de corrections de la main même de Beethoven, montre sans doute possible que le maître voulut ici les solistes et rien de plus.

Un silence sacré tombe maintenant sur la foule des fidèles en prières, pendant qu'à l'autel s'accomplit le plus saint des mystères, celui de la Transsubstantiation. Notre âme croit voir le Maître de l'univers descendre, entouré de ses légions d'anges. Et soudain, le silence sacré devient sonore, et semblable à la mystérieuse musique des légions célestes. A ces sonorités, le monde qui nous entoure disparaît pour nous, des

espaces infinis et lumineux s'ouvrent, nous voyons le sublime prodige, nous reconnaissons le Rédempteur, qui ouvre ses bras tout grands et nous appelle : « Venez tous à moi, vous dont l'âme est lasse et lourde de peines ». Mais des hauteurs, une voix descend vers nous, comme sortant des lèvres des anges : *Benedictus qui venit in nomine Domini*. Un solo de violon — puis retentit, montant de la terre en manière d'écho, une presque muette prière : *Benedictus qui venit*.

Et transportés de sainte extase, nous nous agenouillons, en priant, anéantis par la douceur de la béatitude.

La fin est formée par l'*Agnus Dei* qui est un chant de plainte, grave et solennel. Dans le chœur interviennent d'abord les seules voix des hommes ; puis s'y associent les altos au timbre chaleureux. La musique y évoque le Sauveur courbé sur le fardeau de tous les péchés de la terre ; l'humanité l'a reconnu, et comme écrasée elle clame : « Pitié, Seigneur, accordez-nous la paix », la paix que nous ne pouvons pas trouver dans le monde ! *Prière pour la paix intérieure et pour la paix au dehors*, a mis en épigraphe Beethoven. Lorsque s'est achevée l'intime prière pour la paix intérieure, la paix de l'âme, on entend soudain, au loin, de sourds roulements de tambour et des fanfares guerrières. Au dessus du frémissant trémolo des cordes, une voix s'élève, et prie avec angoisse pour la paix. Les signaux se rapprochent ; la supplication devient plus intense, comme un cri de détresse retentit l'appel du chœur : « Miséricorde ! »

La Furie guerrière ne se laisse point détourner ; elle approche, précédant la Mort moissonneuse. Mais l'humanité a rassemblé toutes ses forces grâce à la prière ; elle veut résister même au Ciel. La voix des hommes couvre les bruits belliqueux. Une furieuse page d'orchestre. Puis, dans la détresse suprême, un cri strident, interrompu par les bruyantes trompettes, annonciatrices de la victoire.

Le Seigneur n'a point oublié les siens ! Le tumulte de la guerre s'est tu ; doucement, les roulements des tambours et les appels des cors se font entendre, très au loin. Voici que point l'aurore du jour prochain. Un arc-en-ciel étale ses mille couleurs en signe de paix, le ciel s'entr'ouvre, et des voix ravies répètent *Dona nobis pacem*. Les chants s'arrêtent, sans conclusion bien caractérisée, comme s'ils se résolvaient en musiques éternelles, en mélodies des sphères, purifiés de tout ce qui est terrestre, dans la lumière éternelle.

D^r Fritz VOLBACH.

(Traduit de l'Allemand par M.-D. Calvocoressi).

Des Études de Composition musicale

Ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être

Depuis le mois d'octobre dernier, sous l'impulsion du nouveau Directeur, les réformes sont à l'ordre du jour au Conservatoire. Quelques règlements vieillis ont été abrogés, d'autres d'une incontestable utilité, remis en vigueur, le plus grand nombre enfin modifiés en vue de les rendre plus adéquats aux exigences actuelles ; mais ces remaniements, pour la plupart, sont partiels : n'y aurait-il pas lieu de reviser complètement certains programmes d'études pour les rendre plus conformes à l'orientation de la musique moderne ?

Cette question se pose principalement en ce qui concerne la composition musicale, qu'il s'agisse des classes élémentaires (*classes d'harmonie*) aussi bien que des *classes de composition*. Examinons comment sont enseignées actuellement ces différentes matières.