Zeitschrift: Revue de théologie et de philosophie et compte rendu des principales publications scientifiques

Herausgeber: Revue de Théologie et de Philosophie

Band: 30 (1897)

Artikel: La réforme du seizième siècle et l'évolution musicale

Autor: Rapin, Eugène

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-379616

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA RÉFORME DU SEIZIÈME SIÈCLE

ET L'ÉVOLUTION MUSICALE

PAR

EUGÈNE RAPIN [1]

Dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique toute grande secousse a son lointain retentissement. Il en fut ainsi du mouvement réformateur du seizième siècle. Parce que la révolution religieuse dont Luther, Calvin, Zwingli ont été les puissants initiateurs fut tout ensemble une œuvre d'émancipation, un réveil de la conscience morale, un retour, sinon complet du moins sincère, au spiritualisme de l'Evangile, parce qu'en un mot elle fut l'aurore de temps nouveaux, son influence ne se fit pas sentir seulement dans le domaine religieux, elle s'étendit aux manifestations d'ailleurs les plus diverses de la vie individuelle et sociale ; elle créa un grand courant de sentiments et de pensées à l'action duquel l'art lui-même ne pouvait échapper.

En raison de l'affinité naturelle que l'on peut aisément constater entre la musique et l'expression du sentiment religieux le souffle réformateur devait nécessairement agir d'une manière particulièrement féconde sur le développement progressif de l'art musical. Voici quelques faits destinés à justifier cette affirmation en précisant la nature des rapports que nous statuons entre la Réforme du seizième siècle et l'évolution musicale au sein de la société moderne.

[1] Leçon d'ouverture d'un cours sur l'histoire de la musique sacrée, professé à la Faculté de théologie de l'Université de Lausanne.

* * *

Une observation préalable est nécessaire; nous la formulons en deux mots.

Luther, Calvin (mais Luther plus que Calvin) ont donné une forte impulsion au chant sacré à leur époque. Cependant, quand nous parlons de l'influence exercée par la Réforme sur le mouvement musical nous n'entendons aucunement dire que les réformateurs ont fait de la théorie ou de la pratique de la musique l'objet de leurs préoccupations; ni les uns ni les autres n'ont été ni théoriciens ni exécutants. C'est indirectement et sans doute inconsciemment qu'ils ont contribué à l'avènement de la musique moderne.

Pour saisir pleinement la connexion qui existe entre la réforme religieuse et la réforme artistique du seizième siècle, il faut observer qu'entre ces deux œuvres rénovatrices il y a un point de contact, le *culte public*, le chant sacré occupant dans le culte une place non moins essentielle que la place que le culte lui-même occupe dans les manifestations collectives de la piété.

L'importance du culte public dans la vie religieuse d'un peuple n'a pas besoin d'être démontrée. Dès lors une orientation nouvelle de la pensée chrétienne doit avoir pour conséquence une transformation fondamentale du culte. Et en effet, le culte protestant diffère du culte catholique non seulement dans ce qui est accessoire, mais aussi dans ce qui est essentiel.

Envisageant l'Eglise « comme un troupeau de mineurs en tutelle que le prêtre a pour mission de diriger » le catholicisme réduit le peuple au silence; celui-ci n'a dans la maison de Dieu qu'à se taire, écouter et obéir. Si dans des circonstances spéciales, processions, pèlerinages, les fidèles chantent des cantiques, leur participation à l'office divin est à peu près nulle; seule la voix de l'officiant et, dans l'exécution des grandes messes, le chœur avec solistes et, cas échéant, accompagnement d'orchestre, ont le droit de se faire entendre.

En remettant en lumière le grand principe évangélique du « sacerdoce universel des croyants » le protestantisme a fait de

l'Eglise une association spirituelle dont tous les membres sont placés sur le pied de la plus complète égalité ; il a supprimé la distinction entre clergé et laïques et par une conséquence logique il a appelé tous les fidèles à prendre à la célébration du culte une part active, directe, personnelle.

Il résulte clairement des considérations qui précèdent que, dans ses traits généraux, le culte catholique doit être foncièrement *sacerdotal* et que, également dans ses traits généraux, le culte protestant doit être essentiellement *populaire*. Ces deux mots, sacerdotal, populaire, expriment bien et sous un de ses principaux aspects la différence irréductible qu'il y a entre le culte tel que le catholicisme et le protestantisme le conçoivent.

L'importance du chant dans le culte public n'a pas plus besoin d'être démontrée que l'importance du culte public dans la vie religieuse d'un peuple. Non seulement le chant est le seul acte du culte dans lequel tous les participants peuvent être réellement actifs, mais il nous serait difficile de concevoir l'adoration sous forme collective sans la présence de l'élément musical. Ce qu'il convient seulement de remarquer c'est qu'en raison même du rôle capital qu'il est appelé à jouer, le chant sacré doit s'adapter au culte et par conséquent porter les mêmes caractères que celui-ci. Il sera donc sacerdotal dans le culte catholique, populaire dans le culte protestant. Au catholicisme il faut le *plain-chant*, qui est la forme hiératique par excellence de la musique sacrée ; au protestantisme, il faut le *choral*, qui est la forme éminemment populaire de la musique sacrée. Les compositions magistrales d'un Palestrina s'adaptent à un culte qui ne parle au cœur que par l'intermédiaire des sens ; les harmonies viriles du Psautier conviennent seules au culte « en esprit et en vérité. » D'un autre côté le chant des Psaumes ne s'allierait pas aux cérémonies dont la Chapelle Sixtine est chaque année le théâtre et, séparé de son cadre, le « Miserere » d'Allegri ne produirait qu'un médiocre effet [1]. On voudra

[1] « Quoique ce *miserere*, écrit M. Marcillac, soit empreint d'une expression profonde et touchante, exécuté en dehors des traditions, et sans l'appareil imposant

bien observer que nous ne nous prononçons pas en ce moment sur la valeur esthétique de ces deux formes de la musique religieuse, nous constatons simplement que, pour répondre aux exigences d'un culte qui suppose la participation effective de l'assemblée entière, il faut non pas des œuvres qui peuvent être fort belles mais que des voix exercées sont seules capables d'exécuter, qu'il faut des chants écrits dans un langage que chacun puisse comprendre, des mélodies simples, aux contours nettement dessinés, des rythmes graves, sans toutefois exclure certaine vivacité d'allure, des combinaisons harmoniques peu compliquées, et puis enfin une parfaite convenance entre les paroles et la musique. Le mérite des réformateurs, au point de vue musical, fut précisément de doter les Eglises de chants religieux présentant les caractères que nous venons d'indiquer.

Sous ce rapport l'activité des collaborateurs de Luther et de Calvin, Walther, Senff en Allemagne, Bourgeois et Goudimel à Genève et en France, constitue un moment décisif dans l'histoire de la musique. Toutes leurs compositions n'ont évidemment pas la même valeur, mais d'une manière générale on peut dire que les cantiques écrits à cette époque font un heureux contraste avec les subtilités, les chinoiseries dans lesquelles se complaisaient les faiseurs de contrepoint. La mélodie, pleine de simplicité, a du charme ; souvent empruntée à la muse populaire elle se grave facilement dans la mémoire ; le rythme a de l'élan ; l'harmonie a quelque chose de mâle, d'austère qui produit sur les âmes une forte impression ; l'accord entre les paroles et la musique est si intime que le poète et le musicien semblent obéir à une seule et même inspiration. Dès lors on ne s'étonnera pas si le choral allemand et le Psaume huguenot eurent dès leur apparition le don d'électriser les foules.

Le succès du Psautier en particulier fut grand : la fameuse manifestation du Pré aux Clercs, en mai 1558, en fait foi.

de la cérémonie liturgique du vendredi saint, il produit moins d'effet qu'on n'est en droit d'en attendre d'une œuvre aussi célèbre et paraît un peu monotone. »

Exécutés dans un mouvement beaucoup plus vif que celui auquel nous nous sommes accoutumés, les Psaumes de Bourgeois et Goudimel jouirent très promptement d'une popularité extraordinaire [1].

Malheureusement Calvin, sous deux rapports, entrava plus qu'il ne favorisa la constitution d'un recueil de chant approprié aux besoins d'une église évangélique; d'un côté Calvin était systématiquement opposé au chant à quatre parties; d'un autre côté il s'opposait non moins systématiquement à l'introduction dans un recueil destiné au culte de tout chant dont les paroles n'étaient pas tirées de la Bible. En ce qui concerne le premier point l'opposition du réformateur n'eut pas de trop fâcheuses conséquences, car elle n'empêcha pas Goudimel d'harmoniser les Psaumes, mais en ce qui concerne le second point, elle eut ce désastreux résultat de placer le protestantisme de langue française dans un état d'infériorité manifeste vis-à-vis de l'Allemagne protestante, où, dès les temps de Luther, des voix nombreuses chantèrent dans un langage inspiré les bienfaits de la nouvelle alliance, les grands faits chrétiens, la gloire du Rédempteur.

Cependant, malgré ce déficit dont nos Eglises ont longtemps souffert et dont elles souffrent encore, on peut poser en principe que la Réforme du seizième siècle a créé le chant religieux populaire. Puissante émancipatrice elle n'a pas seulement affranchi les âmes du joug de Rome, elle a aussi affranchi la musique sacrée du moule étroit des tonalités grégoriennes où l'on prétendait contraindre la pensée du compositeur à se renfermer. En créant le chant religieux populaire, la Réforme a rendu à l'art musical un service dont on n'appréciera jamais assez la valeur.

[1] D'après M. Douen, il paraît certain qu'on ne chantait pas, dans nos Eglises du seizième siècle, avec la lenteur d'aujourd'hui, et qu'on observait le rythme, dont on ne trouve plus de trace, à l'heure qu'il est, dans la traînante psalmodie de beaucoup de nos temples. Sur le même sujet le docteur Bær déclare que, si Luther entrait de nos jours dans une église protestante, il souffrirait en voyant comme on a coupé les ailes à ses cantiques pour leur appliquer la camisole de force de la mesure à quatre temps.

* * *

D'abord, en opposant le chant populaire à l'ancien chant d'Eglise, la Réforme a favorisé l'avènement de notre tonalité moderne avec les inépuisables ressources qu'elle met à la disposition du compositeur.

Sans entrer dans des détails techniques dont l'exposé nous entraînerait fort loin, je ferai seulement observer que l'emploi fréquent, souvent très heureux de l'accord de septième sur la dominante[1] dans la musique moderne, l'emploi de la dissonance, élément important de l'expression dramatique, l'emploi de la modulation, que tout cela est impliqué dans l'existence de notre système tonal, tel qu'il nous apparaît reposant sur ses deux solides assises, le mode majeur et le mode mineur.

Or, pour découvrir le germe de notre tonalité moderne, il faut s'adresser non au chant grégorien, mais aux anciens chants populaires ; en puisant à cette source, les auteurs du cantique protestant (psaume ou choral) ont par conséquent favorisé l'avènement de la tonalité moderne. M. Douen écrit à ce sujet : « La tonalité dans laquelle sont écrits plus de la moitié des Psaumes, est bien la tonalité populaire, mais encore dépourvue de la précision et du développement qu'elle reçut au commencement du dix-septième siècle. La tendance vers le mode mineur actuel y est très fortement prononcée, mais c'est un mineur en voie de formation, » et M. Schuré, parlant de l'harmonie des Psaumes, dit à son tour : « Le choral protestant à quatre voix qui revêt, dans certains chants huguenots, un cachet particulier de vaillance et de fierté, porte déjà les caractères de l'harmonie moderne, le sens prédominant de la tonalité, la distinction du majeur et du mineur et la modulation d'un ton dans un autre.... Si Palestrina marque la fin et le couronnement d'une période, le cantique protestant marque le commencement du plus puissant développement de la musique. »

[1] Sol, si, ré, fa dans le ton de do majeur.

Les réformateurs n'ont assurément point songé à renouveler le système musical par l'emploi des modes majeur et mineur ; c'est Monteverde qui fut le principal artisan de ce progrès ; mais par l'emploi qu'ils ont fait de la tonalité populaire et par l'œuvre d'émancipation qu'ils ont accomplie, les auteurs du cantique protestant ont créé un milieu musical favorable à l'application pratique des principes nouveaux formulés par les théoriciens et ils ont ainsi directement et utilement contribué à l'avènement de la musique moderne.

* * *

Ils ont concouru au même résultat par une autre voie encore dont on discernera promptement l'importance capitale.

Les compositeurs qui vers la fin du quinzième siècle écrivaient pour l'Eglise ne se faisaient aucun souci de l'accord entre les paroles et la musique. On composait des messes sur des chansons grivoises et l'on adaptait au texte sacré des phrases mélodiques dépourvues de tout accent religieux.

Les auteurs des Psaumes, sous l'influence sans doute du sérieux moral dont le mouvement réformateur du seizième siècle jeta les semences fécondes au sein de la société, s'ingénièrent à « réaliser l'accord intime du chant et des paroles ; » ils trouvèrent ainsi l'*expression*, « progrès incomparable qui ne contribua pas peu à la révolution musicale de la fin du siècle. »

Cette préoccupation de la convenance des paroles et de la musique s'imposa tellement à quelques-uns d'entre les plus illustres musiciens de l'époque qu'ils écrivirent une musique différente pour chaque strophe d'un morceau. C'est ainsi que Philibert Jambe-de-Fer, Claude Goudimel, Claudin le Jeune composèrent des Psaumes en forme de motets dans lesquels chaque verset avait sa musique spéciale. Il va sans dire que par leurs dimensions et par les difficultés d'exécution qu'elles présentent, des compositions de ce genre ne rentrent pas dans le cadre de la musique populaire et ne sauraient par conséquent s'adapter aux exigences du culte protestant ; elles n'en

présentent pas moins un réel intérêt car elles apparaissent comme autant de témoins de la part qui, dans l'évolution musicale, appartient à l'influence de la Réforme.

Ajoutons qu'elles offrent un intérêt plus spécial encore au point de vue de l'histoire de la musique, en servant de transition entre les produits de l'inspiration populaire et l'œuvre d'art dans l'acception spécifique de ce mot. Le Psaume avec musique pour chaque strophe est l'ébauche de l'oratorio, la plus haute manifestation de l'art musical protestant.

Sans doute on peut faire remonter les premières origines de l'oratorio bien au delà de la Réforme, jusqu'aux mystères et passions du moyen âge. Le nom même sous lequel on désigne cette manifestation artistique de la musique religieuse est de provenance catholique puisqu'il se rattache aux concerts spirituels organisés par Philippe de Neri dans son couvent de Santa Maria in Vallicelli. Mais les petits drames destinés à illustrer les explications bibliques que Philippe de Neri donnait à ses fidèles ne sont que des essais timides, informes, incomplets ; l'oratorio ne se présente sous sa forme définitive, achevée, monumentale qu'avec Hændel qui fut, ainsi que son émule J.-S. Bach, un des représentants les plus authentiques de l'esprit protestant dans la musique.

Indépendamment de l'existence d'intermédiaires entre le simple cantique destiné au culte et l'oratorio dont l'exécution suppose un grand déploiement de forces musicales, intermédiaires tels que compositions avec musique différente pour chaque strophe, motets, cantates, etc., le passage de la forme populaire à la forme artistique sous l'influence du mouvement réformateur se conçoit sans aucune difficulté.

Le chant populaire, capable d'exprimer l'état d'âme d'un peuple et en même temps susceptible de soulever, d'entraîner les foules, ne peut éclore que dans des circonstances exceptionnelles qui ne sont généralement pas de longue durée. Les chants patriotiques qui ont le don de transporter les masses ce sont ceux qui sous la pression des événements, dans une heure d'enthousiasme, jaillissent, comme la Marseillaise, spontanément du cœur plutôt que de la pensée du compositeur. Au

moyen de savantes combinaisons harmoniques un musicien qualifié peut écrire des hymnes dont la valeur artistique ne sera point douteuse, mais qui, malgré le génie du compositeur, n'auront jamais la popularité d'œuvres moins correctes peut-être, mais dans lesquelles le musicien, poète et patriote, a chanté avec une émotion communicative les deuils ou les gloires de la patrie. Dès l'instant où l'on y sent l'effort, une composition cesse d'être populaire.

Il en va de même du chant religieux ; le choral allemand, le psaume huguenot ne pouvaient naître qu'en des temps héroïques. Ceux qui écrivirent ces chants qui actuellement encore constituent le fond de nos recueils furent d'excellents musiciens, on n'en saurait douter, mais ce furent surtout des hommes poussés à l'action par les paroles enflammées d'un Luther et par le mouvement général qui entraînait les esprits à la conquête d'un idéal nouveau.

Seulement, et pour des raisons faciles à discerner, les situations critiques ne peuvent se prolonger indéfiniment. A un état de tension extrême ne tarde pas à succéder ou un éclat ou une détente. L'enthousiasme s'épuise d'autant plus promptement, semble-t-il, qu'il a été plus intense. L'inspiration spontanée qui seule produit les œuvres vraiment populaires a donc son moment psychologique en dehors duquel on tente vainement de la réveiller par des procédés artificiels.

Mais si les crises politiques ou religieuses qui parfois ébranlent la société jusque dans ses fondements font plus ou moins vite place à un développement normal, paisible, fécond, le souffle rénovateur qui les a produites ne cesse pas d'agir sur les âmes, seulement son action a d'autres effets ; elle pousse à construire au lieu de démolir ; elle incite à l'activité saine, au rude et persévérant effort de la pensée et sur le terrain de l'évolution musicale elle substitue à l'inspiration prime-sautière d'où jaillit le chant populaire, patriotique ou religieux, l'inspiration réglée, non étouffée, mais dirigée suivant les principes de l'art, d'où nait l'œuvre achevée, l'œuvre qui ne passe pas avec les circonstances qui l'ont produite, l'œuvre qui en raison de sa haute valeur esthétique durera

aussi longtemps que le culte du beau rencontrera de fervents sectateurs parmi les enfants des hommes.

C'est ainsi que par une transition naturelle, au chant populaire protestant succéda l'œuvre d'art, pénétrée du souffle de la Réforme. Le fruit de cette évolution fut l'oratorio, l'oratorio biblique, l'oratorio tel qu'il a été compris par Hændel et Mendelssohn. En portant cette forme musicale à son plus haut point de perfection le protestantisme a visiblement servi les intérêts les plus élevés de la musique.

Il est à peine besoin d'ajouter que c'est sur le sol de l'Allemagne que s'accomplit la transformation que nous venons de caractériser.

Cela tient pour une part sans doute à l'impulsion donnée par Luther au chant à quatre parties, mais suivant toute probabilité, pour une part plus grande encore, à la nature du génie allemand.

En France, l'hostilité de Calvin vis-à-vis du chant à quatre parties contribua certainement à mettre de fâcheuses entraves à l'essor de la musique religieuse ; mais il y a une autre cause qui peut-être a eu plus directement pour résultat d'empêcher l'oratorio de s'acclimater dans un pays où l'art musical est cependant cultivé avec intelligence et avec amour. Cette cause a été entrevue par un historien de la musique dont le nom jouit d'une grande autorité, M. Fétis, qui écrivait naguère: « Les troubles civils et religieux qui agitèrent la France dans la seconde moitié du seizième siècle, exercèrent, sans doute, une fâcheuse influence sur la position des musiciens, la rendirent la plus précaire, nuisirent à leurs travaux et au développement de leurs facultés. » Après avoir cité ce jugement d'un écrivain catholique, musicien d'une vaste érudition, M. Douen ajoute : « Si les troubles ont été si funestes à la musique en général, à combien plus forte raison l'ont-ils été à la musique protestante ! Goudimel fut assassiné à la Saint-Barthélemy, comme Jean Goujon. Le Jeune aurait peut-être péri de même, s'il avait publié ses psaumes trente ans plus tôt ; la révocation de l'Edit de Nantes a jeté dans l'exil tous les artistes qui tenaient plus à leur foi qu'à leur bien-être, et les

proscriptions de tout genre qui enveloppaient nos ancêtres dans un cercle de fer n'ont guère cessé qu'à la Révolution. Il est vraiment par trop étrange de voir le catholicisme, qui a tué ou chassé nos hommes illustres, nous reprocher d'en manquer, oubliant que nous avons le droit de lui crier comme Auguste à son lieutenant : « Varus, rends-moi mes légions ! »

Il importe enfin de tenir compte d'une cause plus profonde, du génie de la race ; si l'homme du nord a le regard volontiers tourné au-dedans de lui, l'homme du midi est plus attentif à la forme, au contour extérieur, à la pureté des lignes, à l'éclat des couleurs ; ce dernier trait est caractéristique de la musique italienne ; les voix en Italie sont chaudes comme un rayon de soleil et la phrase mélodique vivement colorée chatouille agréablement l'oreille. Plus sobre, le génie français recherche surtout la limpidité du dessin, la clarté, la grâce qui est un véritable enchantement pour l'esprit, puis aussi certaine ingéniosité dans les combinaisons harmoniques. Il faut franchir le Rhin pour rencontrer ces accents tour à tour intimes ou rêveurs, ce je ne sais quoi de vague, d'indécis, de flottant, qui, chez les compositeurs de second ordre, produit une impression de malaise voisine de l'ennui, mais qui chez les maîtres procure presque la sensation de l'immatériel, de l'infini ; ces harmonies riches qui entre des mains malhabiles risquent d'étreindre, d'étouffer la mélodie, mais qui sagement employées en rehaussent la beauté ; ces demi-teintes, ces clairs-obscurs, ces sonorités mystérieuses, qui ont permis à la musique allemande de traduire dans le langage des sons ces éléments de mysticisme qui existent au fond de toute religiosité.

* * *

On ne saurait, au reste, limiter l'influence exercée par le mouvement réformateur à l'apparition du Choral et du Psautier, à la création d'œuvres telles que les Passions de J. S. Bach, le Messie de Hændel ; cette influence s'est étendue au delà des limites du protestantisme, elle s'est exercée même

sur des œuvres appartenant à la catégorie de la musique purement instrumentale.

Quelle que soit l'opinion qu'on se forme sur l'impulsion et la direction données aux progrès des sciences théologiques par la dogmatique des réformateurs, on n'hésitera pas un instant à reconnaître que la Réforme du seizième siècle, en rendant la Bible au peuple, en rétablissant le contact entre l'âme et l'Evangile, a introduit dans le monde une conception particulièrement sérieuse de la vie, du devoir, un courant de spiritualisme à l'action duquel l'œuvre d'art elle-même ne pouvait se dérober.

Pour que cette influence s'exerce, il faut évidemment qu'elle recontre un terrain favorable à son action. Dans l'espèce ce sera le souci de la perfection. On ne cherchera pas même à surprendre les signes du spiritualisme religieux auquel la Réforme du seizième siècle donna une puissante impulsion dans les compositions éphémères de musiciens qui, uniquement soucieux de se créer promptement une popularité bruyante, flattent le mauvais goût de la foule en écrivant des niaiseries musicales, mais on en surprendra aisément la présence dans les œuvres des artistes consciencieux qui, aussi insensibles aux suggestions de la mode qu'aux coups d'épingle de la critique, n'ont d'autre ambition que d'exprimer sous une forme parfaite l'idéal qu'ils ont entrevu. Quand le compositeur est autre chose qu'un pourvoyeur patenté de sensations agréables, quand il a la conscience claire et vive de la dignité de l'art, une fusion intime s'opère entre les inspirations les meilleures de son temps et les éléments constitutifs de sa personnalité morale, de telle sorte que toutes les œuvres qu'il créera porteront non seulement le sceau de son individualité, mais aussi des grands courants intellectuels et moraux qui ont marqué son époque de leur ineffaçable empreinte. C'est ainsi qu'en Allemagne l'œuvre de Luther a exercé une action déterminante sur la direction, sur l'orientation générale de la pensée, des sentiments, de la vie de l'âme et que chez les maîtres allemands les traces de ce sérieux moral qui forme l'essence même de l'esprit protestant, sont visibles dans leurs

compositions musicales les plus diverses, dans celles écrites pour instruments seuls non moins que dans celles dont la signification religieuse est précisée par des paroles bibliques ou par un texte liturgique.

* * *

On objecte, il est vrai, que l'idéal du musicien étant d'ordre artistique tandis que l'idéal du croyant est d'ordre essentiellement moral, il ne saurait y avoir réellement contact entre deux mouvements dont l'un a pour unique fin le Beau et dont l'autre a pour unique fin le Bien. A cette objection je répondrai très brièvement par les deux observations que voici !

D'abord, nous ne prétendons nullement que pour être un grand artiste il suffise d'appartenir à une congrégation religieuse quelconque : en second lieu ce que nous affirmons c'est que, si les préoccupations morales ne sont pas au premier plan dans la conception d'une œuvre d'art, celle-ci sera cependant d'autant plus belle que l'artiste subissant l'action d'un principe sanctificateur apportera plus de conscience à son travail et placera plus haut son idéal.

A coup sûr nul ne saurait être un artiste dans le sens élevé, complet de ce mot s'il ne possède pas certains dons naturels spéciaux, fécondés par le travail. Indispensable aux mieux doués, l'opiniâtre, l'incessant labeur est toutefois insuffisant à la création d'œuvres originales ; par le travail intellectuel on peut parvenir à écrire correctement une page de contrepoint et par le travail mécanique on peut atteindre à un degré prodigieux de virtuosité, mais ni par l'un ni par l'autre on ne peut acquérir ce qui met sur le front du travailleur le sceau de la vocation artistique. Il faut pour cela, avec un appareil auditif d'une exceptionnelle délicatesse, certaine facilité à saisir les rapports simples et harmonieux entre les sons, entre les rythmes, une répulsion instinctive pour tout ce qui est banal, vulgaire, un goût inné pour tout ce qui porte le cachet de la distinction, une extrême sensibilité. Et ceci n'est pas encore assez pour produire une de ces compositions magistrales qui

s'imposent à l'admiration de tous les siècles. La grâce est un élément important de l'art et par elle on peut écrire des pages charmantes ; pour écrire des œuvres fortes il faut ce quelque chose de supérieur qui est le privilège exclusif de ceux pour qui la création d'une œuvre d'art est affaire de conscience, de ceux qui ont reçu le baptême de l'Esprit, de l'Esprit qui vivifie l'œuvre d'art non moins que les manifestations de la religiosité.

On a dit de la grâce qu'elle est « plus belle encore que la beauté. » Nous croyons plutôt que la grâce est indispensable à l'œuvre d'art mais que la force l'est également. La grâce prévient la sécheresse qui pourrait être l'apanage de la force seule : la force empêche la grâce de dégénérer en mièvrerie. Sans la grâce l'œuvre ne séduit pas : sans la force elle ne tient pas debout. Le mélange de la force et de la grâce est nécessaire pour que l'œuvre d'art soit parfaite.

C'est précisément pour cela que dans l'évolution de la musique moderne *Beethoven* représente le plus haut sommet qui ait été atteint; J. S. Bach, le maître par excellence de la fugue, a, en particulier dans ses pièces pour clavecin, des phrases mélodiques agréables, pleines de verve, spirituelles ; cependant d'une manière générale la force, chez lui, l'emporte sur la grâce. Mozart a, dans son Don Juan, des situations dramatiques, très émouvantes ; cependant, chez lui la grâce l'emporte manifestement sur la force. Chez Beethoven, les nuances les plus délicates, les plus subtiles du sentiment, les émotions les plus intimes comme les plus passionnées de l'âme humaine : foi, tristesse, regret, espoir, ont trouvé leur expression la plus poétique et en même temps, à travers ces plaintes désolées, à travers ces accents triomphants, on sent passer un souffle puissant qui vous soulève au-dessus de la terre, qui, s'il est permis de s'exprimer ainsi, procure la sensation du divin et qui imprime aux compositions de Beethoven tous les caractères d'une religieuse beauté.

L'influence du spiritualisme chrétien sur l'auteur de la « symphonie héroïque » est d'autant plus frappante qu'elle est sensible dans les œuvres pour musique exclusivement

instrumentale plus que dans celles où la musique est associée à des paroles. Le « Christ au Mont des Oliviers, » la « Messe en Do majeur » sont des œuvres qui suffiraient à la gloire de tout autre que Beethoven, mais qui n'ajoutent rien à la sienne. C'est surtout dans les Sonates pour piano seul et pour piano et violon, dans les trios, dans les quatuors, dans les symphonies, que Beethoven a mis toute son âme, tout son génie, et c'est très spécialement en ce domaine qu'on rencontre les pages les plus fortes du maître, celles qui ont le majesté d'un verbe inspiré descendant du ciel sur la terre et celles aussi qui ont la sublimité de la prière s'échappant, humble et confiante, d'un cœur sincèrement pieux. Le sentiment religieux dégagé de tout alliage compromettant a trouvé chez Beethoven son expression artistique la plus parfaite.

* * *

On voit d'ici les conclusions auxquelles nous allons parvenir ; nous pouvons les formuler en peu de mots.

D'abord le souffle moralement rénovateur dont la Réforme du seizième siècle est le point de départ, ce souffle dont l'action est pour toute œuvre d'art qui en subit l'influence un élément de force, ce souffle qui ne se laisse point emprisonner en des cadres étroits, marquant de son empreinte les œuvres les plus diverses, les compositions purement artistiques aussi bien que les compositions spécialement destinées au service de l'Eglise (catholique ou protestante), l'histoire de la musique religieuse devra comprendre non seulement l'étude du Choral allemand, du Psautier huguenot, de l'oratorio, mais aussi les différentes œuvres musicales qui unissent à la pureté de la forme cette force intérieure qui est un élément essentiel de la perfection.

En second lieu toute composition qui n'a pas été écrite seulement pour l'amusement des badauds, toute composition dans laquelle on surprend un consciencieux effort vers l'idéal, les signes de l'Esprit, pouvant servir d'auxiliaire, de véhicule aux élans de l'adoration, doit être considérée comme susceptible de concourir à la solennité du culte. On ne peut, il

est vrai, confier à l'assemblée des fidèles l'exécution d'œuvres artistiques présentant certaines difficultés ou nécessitant un accompagnement d'orchestre, et d'autre part l'adaptation de fragments d'oratorios ou même de musique instrumentale aux exigences du culte public se heurte à de nombreux obstacles. Sans parler de la maladresse proverbiale des adaptateurs, ces transformations de morceaux symphoniques, de duos ou de trios en cantique ou en choral ne s'opèrent que par une altération de l'œuvre primitive qui, la plupart du temps, la dépouille de ce qui en faisait l'originalité.

Mais si le chant de l'assemblée, qui est la règle dans le culte protestant, ne se prête pas à l'exécution d'œuvres compliquées, de plus grande envergure que le psaume ou le choral, exceptionnellement, à l'occasion de certaines fêtes chrétiennes, la participation d'un chœur d'Eglise, venant exécuter quelques morceaux des grands maîtres, se légitimerait complètement. En introduisant dans son nouveau recueil l' « Ave verum » de Mozart, l'Eglise réformée de France a donné un exemple qui mériterait d'être suivi ailleurs. Si l'on ajoutait aux chants populaires qui constitueront toujours le fond des recueils destinés au culte public un certain nombre de pages empruntées aux principaux chef-d'œuvres de la musique ancienne et moderne, on rendrait un vrai service aux sociétés de chant sacré et l'on faciliterait la célébration particulièrement grandiose, solennelle, émouvante même des grands faits chrétiens dont la commémoration est pour l'âme croyante la plus pure joie en même temps que le plus pressant devoir. Il importe seulement que dans le choix de morceaux de ce genre on n'accepte que des œuvres présentant au point de vue de l'esthétique une réelle valeur : les compositions dont la médiocrité est le trait caractéristique doivent être systématiquement exclues d'un acte qui a pour fin de mettre l'homme en contact avec son Dieu ; seules, et quel que soit d'ailleurs le nom dont elles sont signées, les œuvres fortes peuvent contribuer à l'édification des âmes. Sous ce rapport une esquisse de l'histoire de la musique religieuse depuis Bach jusqu'à nos jours peut être de quelque utilité pratique.

Enfin, et en dernière analyse, l'œuvre d'art qui n'a pas de frontières, ni nationales ni confessionnelles, occupant une place d'autant plus élevée parmi les productions du génie humain que l'élément de la force s'y associe à celui de la grâce poétique, que sous l'éclat de la forme on devine le travailleur consciencieux, qu'on y sent vibrer le souffle de l'Esprit, et, le mouvement réformateur du seizième siècle ayant mis en cours une conception sérieuse de la vie, du devoir, par conséquent de l'idéal, ayant introduit dans la société une sève féconde de rajeunissement, ayant fait passer dans les âmes un souffle puissant de rénovation morale, de spiritualisme religieux, nous concluons qu'à supposer même que la Réforme ne nous eût donné ni le Choral allemand ni le Psautier huguenot, elle n'en devrait pas moins être considérée comme constituant une quantité point du tout négligeable dans l'évolution moderne de l'art musical.