

fondent l'esprit, et la sonate à deux pianos de Mozart, où se lisent quelques-unes des pages les plus divinement rêveuses du poète et du musicien de la pureté. Aux pianos ou sur le clavecin, tout fut interprété avec une exactitude du style, une intelligence de l'âme qui défient la critique. Trois artistes éminents avaient associé leurs talents et les avaient harmonisés sans peine : Mme Landowska, M. Cortot, M. Lazare Lévy.

ANDRÉ TESSIER.

COURS — CONFÉRENCES — NOTES MUSICOLOGIQUES

LA JEUNE MUSIQUE RUSSE ET AMÉRICAINE

Dans ses conférences-concerts consacrées à ce sujet, à la *Revue Musicale* et à l'Université de Lyon, M. Lazare Saminsky a démontré que les jeunes musiques de Russie et d'Amérique sont aux prises avec des problèmes esthétiques et nationaux inconnus aux pays d'une culture musicale homogène et unifiée. On note dans les deux pays des courants nationaux qui proviennent de l'art populaire de la race dominante. En Russie, c'est le courant qui se jalonne ainsi : musique populaire grande-russienne, Glinka, Moussorgski, Rimsky-Korsakoff, Stravinsky, Prokofiev. En Amérique, c'est la chanson anglocelte, Mac Dowell, Carpenter, Hadley, Cadman, Griffes, Taylor, Whithorne, Hammond. D'autre part, apparaissent des courants cosmopolites, reflets des mouvements internationaux, Scriabine et Miasowski d'une part, Louis Grüenberg, Marion Bauer, Frederick Jacobi, de l'autre. Enfin, M. Saminsky note que les œuvres musicales des races qui se sont récemment incorporées aux nations russe et américaine commencent à jouer un rôle important : ainsi se forme dans les deux pays un courant musical *néo-hébraïque* représenté par des maîtres tels qu'Ernest Bloch en Amérique, et Michel Gniessine et Alexandre Krein en Russie.

J. B.

La Musique en Province

LE ROI DAVID ET LA MUSIQUE RELIGIEUSE (Collège d'Ayranches).

Définir la véritable musique religieuse, la distinguer absolument de la profane est presque impossible. Pour donner quelques précisions, Pie X, dans son *Motu Proprio* sur la musique sacrée, recourt à une comparaison : « Une composition musicale, dit-il, est d'autant plus sacrée et litur-

gique qu'elle s'approche davantage, dans sa marche et dans son inspiration, de la musique traditionnelle de l'église. » C'est donc dans la nature des thèmes, dans la façon dont ils sont traités qu'on trouve les raisons d'accueillir à l'église ou d'en écarter telle ou telle œuvre.

Ainsi envisagé, le chœur final du *Roi David* nous apparaît comme un type du cantique polyphonique moderne et semble tout indiqué pour prendre place à côté des grands chœurs de Bach, Haendel, Franck. Ceux-ci sont reçus « par extension » ; ils sont extérieurs à la liturgie. Le chœur d'Honegger s'inscrit dans la ligne même du *Motu Proprio*, il a plus de titres qu'aucun d'eux. Voyons-y d'un peu près.

Les voix élevées exposent un choral. Dès les premières notes on lui trouvera un air de famille très prononcé avec le plus répandu des chorals catholiques actuellement en usage : l'*Adoro te*.

Le choral chanté on le varie. Quel aspect revêt la variation ? Celui d'une mélodie liturgique très neumée, du XIV^e ou du XV^e siècles.

Si singulière que soit la similitude des contours, elle est forfuite certainement. Aussi n'est-ce pas d'elle que j'entends tirer argument. L'identité d'esprit est bien plus curieuse. La mélodie d'Honegger s'étend en volutes souples, décrit des arabesques, s'enroule autour des syllabes qu'elle anime à la manière d'une monodie médiévale de la période flamboyante. C'est une vocalise ornementale comme le sont toutes les neumes alléluïatiques. Les sopranos la proposent, les altos s'en emparent ; plus loin, les ténors. Et le jeu se poursuit, de plus en plus actif, pendant qu'à la basse entre l'admirable choral qui, rappelant les paroles tout d'abord proposées à la méditation des auditeurs, va donner un sens précis aux jubilats des voix supérieures.

La parenté spirituelle de ces thèmes, les uns liturgiques, les autres soi-disant profanes, s'impose comme une évidence à laquelle un esprit ordinaire, même peu informé de musique, ne saurait se soustraire. Mais l'influence du Bach des trois *Partitas* pour orgue (voir la première variation de chaque *Partita*) et du Frank du premier *Choral* n'est pas plus contestable. J'y vois une nouvelle raison de ranger cette page magnifique dans la catégorie des œuvres appelées par la nature de leur mélodie et la « façon » de leur écriture polyphonique à s'installer d'autorité à l'église pour en enrichir les traditions.

En résumé ce chœur est un choral varié tout bonnement. Et le choral varié est une des plus anciennes formes de la polyphonie religieuse. Issue du motet primitif, elle s'est élaborée dans le recueillement des tri-

bunes d'orgue de nos vieilles églises. Elle est foncièrement liturgique.

Mais, objectera-t-on, Honegger n'a point écrit pour l'église...

La *Chanson de Tralle* (chanson de table d'origine grecque) n'avait pas été composée pour l'église : elle y est entrée avec les paroles de l'*Hosanna filio David* et fait maintenant figure de modèle parmi les plus pures mélodies liturgiques. Combien d'autres sont dans le même cas ! Le chœur d'Honegger est d'inspiration directement et profondément religieuse ; il n'a pas à changer son appareil littéraire qui est biblique et il n'est point question de l'introduire dans les « fonctions liturgiques »... Mais si une Fugue, un Chœur, une Sonate ou un Concerto de Bach ou Haendel, une symphonie de Widor, Vierne, Dupré peuvent prendre place au commencement, à la fin d'un office, ou entre deux offices consécutifs, pourquoi n'y admettrait-on pas tel chœur du *Roi David* et en particulier le chœur final?...

Quelqu'un redoutera peut-être que cet art ne soit pas accessible à tous.

Il n'y a pas plus loin cependant d'Honegger à ses contemporains que d'un Frescobaldi ou d'un Buxtehude à leurs contemporains. A lire telle page de Schütz (voir par exemple le *Quando se claudunt lumina*) ou de Bach (voir entre bien d'autres le *Choral 37* du V^e cahier, éd. Peters) on s'étonne encore. A plus forte raison pourrait-on se demander — si on le savait — quelle était l'attitude des fidèles du XVII^e ou du XVIII^e siècles entendant de pareilles audaces d'écriture. Les fidèles n'ont jamais été très sensibles aux procédés : la technique leur échappe. Mais un lyrisme sincère et puissant, directement traduit, les touche toujours ; que leur importe qu'il s'exprime en successions de septièmes ou en accords parfaits ? Honegger est plus près de Haendel pour l'auditeur moyen de nos églises que pour le musicien. J'en parle de fraîche expérience.

Nos élèves (collège N. D. d'Avranches) viennent de donner deux auditions du *Roi David*. Les auditeurs étaient des ecclésiastiques du Mortainais et de l'Avranchin, curés de campagne pour la plupart ; des anciens élèves et des parents d'élèves, petits bourgeois, commerçants, paysans. Un public pour Labiche ou Lecocq, eût-on dit. A-t-il été désorienté ? Allons donc ! Du commencement à la fin, mes chanteurs et moi avons été soutenus par des applaudissements venus aux bons endroits et soulignant la pénétration directe d'auditeurs tout neufs par cet art singulier dont la saveur ingénue et sauvage les saisissait.

S'ils ont compris au concert, pourquoi, à l'église, ne comprendraient-ils pas?...

J. SAMSON.