



★
No 4043.2HS

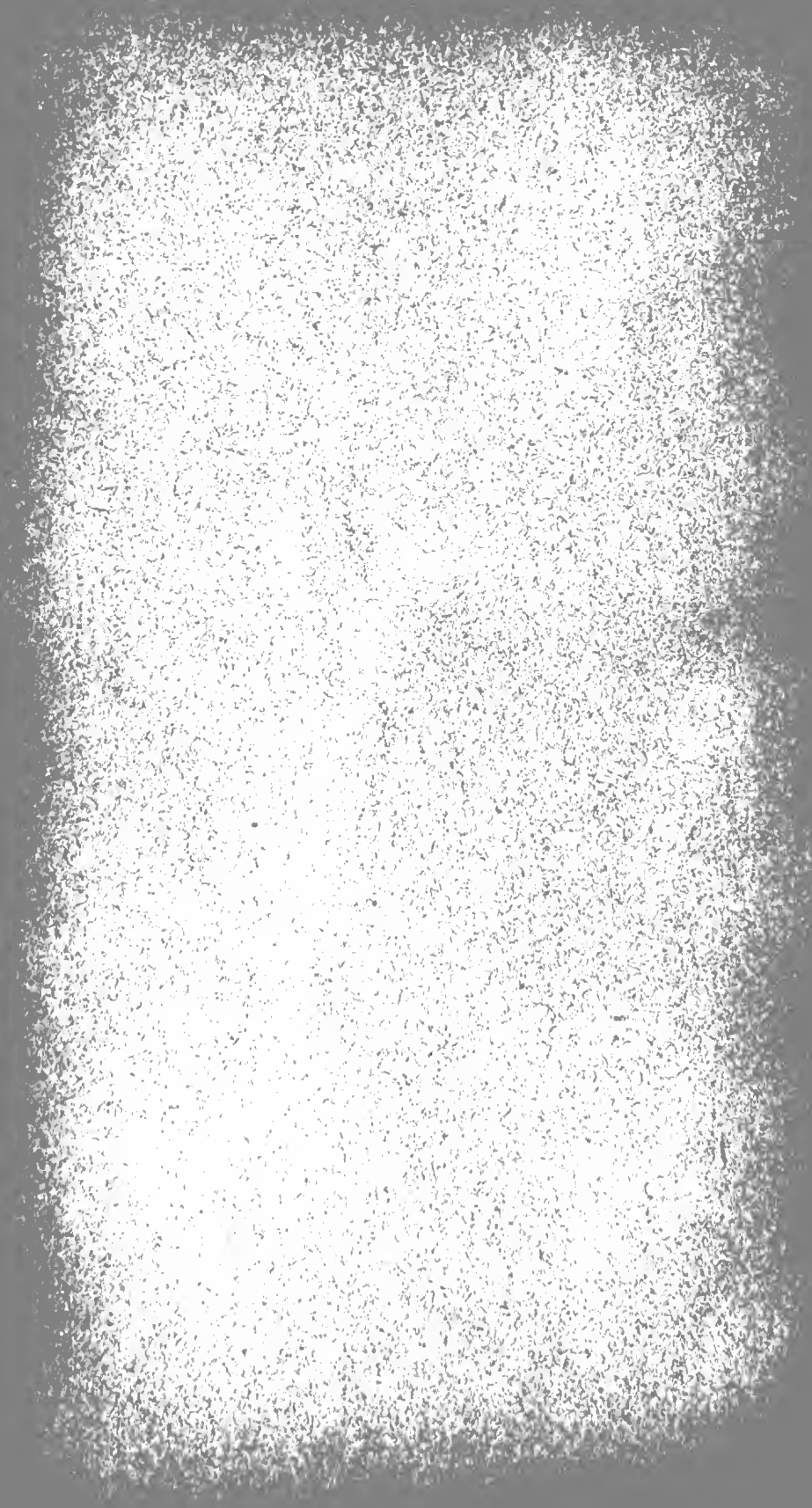
June 11,

1905.



9/14/06

8/19/05 week







LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 1

JANVIER



BUREAUX:

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

La
Tribune de Saint-Gervais

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

LA

M. L. G. -
L. G. -
Tribune de Saint-Gervais

BULLETIN MENSUEL

4043 248

de la

SCHOLA CANTORUM

Directeur : Charles BORDES

Fondé pour encourager

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



ONZIÈME ANNÉE

1905



PARIS

843
AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA CANTORUM »
269, rue Saint-Jacques, 269

WASHER CLEANER
BY 70
MOTOR OIL

TABLE ANALYTIQUE

Musique liturgique, grégorienne et orientale.

- J. Chappée* : Une prose inédite de dom Pothier, p. 161.
Amédée Gastoué : Les chants de la Pentecôte, p. 203. — Le congrès de Strasbourg, p. 270.
Notator : Le premier fascicule de l'édition vaticane, p. 352.
R. P. Peřtavi : La musique liturgique russe, p. 242.

Théâtre liturgique.

- Amédée Gastoué* : Le drame liturgique des Vierges sages et des Vierges folles (Sponsus), texte et commentaire, p. 378.
Felipe Pedrell : La Festa d'Elche et le drame liturgique espagnol, p. 289, 353.

Musique générale, musique figurée.

- Camille Bellaigue* : La musique d'église au théâtre, p. 4. — Avant-propos pour 8 madrigaux spirituels de Palestrina, p. 37.
Ch. Bordes : Les chœurs d'Esther et d'Athalie, p. 68. — Le solfège par le chant, p. 190.
M. D. Calvocoressi : La Sainte Elisabeth de Liszt, p. 152.
André Hallays : Lettre-préface pour un chansonnier du xvi^e siècle, p. 225.
André Pirro : Nicolas de Grigny (1671-1703), p. 14.
Henry Quittard : Henry Dumont, p. 56, 88, 118, 182, 277, 336.
Edouard Aynard : Les amis de la Schola, p. 326.

Conférences, comptes rendus.

- Ch. Bordes* : A nos lecteurs, p. 1. — Du sort de la musique religieuse devant les lois actuelles, p. 192.
Nos assises et congrès pour 1905, p. 35.
Le Comité : Les fêtes musicales de Montpellier, p. 105, 164.
Amédée Gastoué : Le congrès de Strasbourg, p. 270.
La Rédaction : Congrès international de chant grégorien, p. 29. — Les fêtes musicales de Montpellier, p. 230. — La schola de Montpellier, p. 257, 383. — La Schola ; les assises musicales de Clermont, p. 65, 97.
Jean de Muris : Les offices de l'église de la Sorbonne, p. 30, 146, 251. — Tournées de propagande, p. 34, 150, 253. — Nouvelles de la musique d'Église, p. 95, 154, 188, 257, 284. — Les assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand, p. 214.

Divers.

- J. de la Laurencie* : La maison de la Schola pendant la Révolution, p. 126, 167, 233.

Ecole

- J. de la Laurencie* : L'année scolaire de la Schola (1904-1905), p. 260.

Lettres.

- Lettre de S. G. Mgr Belmont à M. Ch. Bordes, p. 33.
Lettre de Vincent d'Indy à M. Bordes au sujet du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles, p. 201.

Musique populaire.

Trois chansons du Bas-Limousin recueillies par MM. Chêze, Plantadis et Branchet. p. 178.

Nécrologie.

Ch. Bordes : Jean David, p. 255.

Variété.

Ch. Bordes : Nos dissidents, p. 25. 141.

Curiosités musicales.

J. Chaffée : Extraits des archives de Saint-Julien du Mans, p. 281.

Bibliographie.

Ch. Bordes : J.-S. Bach, le musicien poète, par A. Schweitzer, p. 91. — Solfège par le chant de H. Dupaigne, p. 190. — Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire, par P. Aubry, p. 287.

Notre album prime trimestriel, p. 156.

Amédée Gastoué : Bibliographie, p. 62, 156, 224 — Méthode élémentaire de chant grégorien, par Dom Bastien, p. 62. — Denys Mézard, Proses et motets, p. 62 — R. P. de Santi,

A Solesmes, p. 62. — Abbé Grospe-
lier, Appuldurcombe et la réunion
de la commission grégorienne, p. 62.
— W. Gousseau. Essai d'accompa-
gnement de chant grégorien, p. 62.
— Abbé F. Brun, Manuel de chant
grégorien, p. 62. — Rev. Nerman
Holly, Elementary Grammar of Gre-
gorian chant, p. 62. — Dr Carl Wein-
mann, Hymnarium Parisiense, p. 62.
— Dr Peter Wagner, Neumenkunde,
Paleographie des gregorischen
gesanges, p. 62. — *Abbé Dabin* : La
prose de saint Taurin, p. 158. —
F. Olmeda : Pio X y el canto
romano, p. 156. — Un directeur de
Maîtrise : Chant grégorien, Chants
des Processions du Très-Saint-
Sacrement. — Douze Tantum ergo,
par Dom Pothier. — Cantiques en
style grégorien, par l'abbé Lhou-
meau, p. 159. — Abbé Fleury : les
plus anciens manuscrits des deux
écoles grégoriennes, p. 159. — Dom
Besse : la Vie de la paroisse, p. 160.
— Dom Cabrol : Dictionnaire d'ar-
chéologie chrétienne, p. 224. —
Dom Mégret : Le chant grégorien,
p. 224. — Dom Hugues Gaisser : les
Heirmoi de Pâques dans l'office grec,
p. 224.

TABLE ALPHABÉTIQUE

- EDOUARD AYNARD. — *Les amis de la Schola*, p. 326.
- S. G. MGR BELMONT, Evêque de Clermont. — *Lettre à M. Ch. Bordes*, p. 33.
- CAMILLE BELLAIGUE. — *La musique d'église au théâtre*, p. 4. — *Avant-propos pour 8 Madrigaux spirituels de Palestrina*, p. 37.
- CHARLES BORDES. — *A nos lecteurs*, p. 1. — *A bâtons rompus : Les dissidents*, p. 25, 141. — *Nos assises et Congrès pour 1905*, p. 35. — *Les chœurs d'Esther et d'Athalie*, p. 68. — *Du sort de la musique religieuse devant les lois actuelles*, p. 192. — *Bibliographie, J.-S. Bach, le musicien-poète*, par A. Schweitzer, p. 91. — *La maîtrise de Sainte-Clotilde*, p. 148. — *Bibliographie*, p. 156. — *Le Solfège par le chant*, p. 190. — *Nécrologie : Jean David*, p. 255. — *Bibliographie : Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire*, par P. Aubry, p. 287.
- M. D. CALVOCORESSI. — *La Sainte Elisabeth de Liszt*, p. 152.
- J. CHAPPÉE. — *Une prose inédite de Dom Pothier*, p. 161. — *Extraits des archives de Saint-Julien du Mans*, p. 281.
- LE COMITÉ. — *Les fêtes musicales de Montpellier*, p. 105, 164.
- MM. CHÈZE, PLANTADIS et BRANCHET. — *Trois chansons populaires du Bas-Limousin*, p. 178.
- AMÉDÉE GASTOUÉ. — *Le mystère des Vierges sages et des Vierges folles, glose, texte musical et traduction*, p. 378. — *Bibliographie musicale*, p. 62, 156, 224. — *Les chants de la Pentecôte*, p. 203. — *Le Congrès de Strasbourg*, p. 270.
- ANDRÉ HALLAYS. — *Lettre-préface pour un chansonnier du XVI^e siècle*, p. 225.
- VINCENT D'INDY. — *Lettre à M. Ch. Bordes à propos du sort de la musique religieuse devant les lois actuelles*, p. 201.
- J. DE LA LAURENCIE. — *La maison de la Schola pendant la Révolution*, p. 126, 167, 233. — *L'Année scolaire de la Schola (1904-1905)*, p. 260.
- JEAN DE MURIS. — *Les offices de l'église de la Sorbonne*, p. 30. — *Tournées de propagande*, p. 34, 150, 253. — *Nouvelles de la musique d'église*, p. 95, 154, 188, 257, 284, 384. — *La Semaine sainte de Saint-Gervais à l'église de la Sorbonne*, p. 146. — *Les assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand (compte rendu)*, p. 214. — *La messe de la Pentecôte à la Sorbonne*, p. 251.
- NOTATOR. — *Le premier fascicule de l'édition vaticane*, p. 352.
- FELIPE PEDRELL. — *La Festa d'Elche ou le drame lyrique liturgique espagnol*, p. 289 et 353.
- R. P. PEITAVI. — *La musique liturgique russe*, p. 242.
- ANDRÉ PIRRO. — *Nicolas de Grigny (1671-1703)*, p. 14.
- HENRY QUITTARD. — *Henri Dumont (suite)*, p. 56, 88, 118, 182, 277, 336 (fin).
- LA REDACTION. — *Congrès international de chant grégorien*, p. 29. — *Les fêtes musicales de Montpellier*, p. 230. — *La Schola de Montpellier*, p. 257, 323.
- GEORGES SERVIÈRES. — *Les oratorios de J.-F. Lesueur*, p. 43, 78, 109.
- LA SCHOLA. — *Les assises musicales de Clermont-Ferrand*, p. 65, 97.
- JULIEN TIERSOT. — *De quelques cantiques populaires*, p. 369.



LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . . 11 fr.

SOMMAIRE

<i>A nos lecteurs.</i>	Ch. Bordes.
<i>La musique d'église au théâtre.</i>	Camille Bellaigue.
<i>Nicolas de Grigny (1671-1703).</i>	André Pirro.
<i>Henry Du Mont (suite).</i>	H. Quittard.
<i>A bâtons rompus : Les Dissidents.</i>	Ch. Bordes.
<i>Congrès international de Chant grégorien.</i>	
<i>Les Offices de l'église de la Sorbonne.</i>	Jean de Muris.
<i>Tournées de propagande.</i>	Jean de Muris.

A NOS LECTEURS

La *Tribune*, qui depuis dix ans s'est imposé les plus grands sacrifices pour se maintenir digne de l'idée qu'elle représentait, est heureuse d'offrir à ses lecteurs fidèles ses vœux les meilleurs pour l'année qui vient de s'ouvrir. Quant à elle qui depuis dix ans mène le bon combat, que peut-on lui souhaiter de meilleur, que de renouveler un nouveau bail de dix années, ou compter de sérieuses victoires aussi pour la cause du chant religieux ?

Nos dix premières années de propagande ont vu couronner leurs efforts par la sanction la plus haute qui puisse être décernée et à laquelle nous fûmes loin de rêver, alors que nos premières pages voyaient le jour dans la sombre petite maîtrise gothique de Saint-Gervais en janvier 1895. Maintenant que la haute parole du Pontife s'est fait entendre, et que notre programme même, celui sur lequel nous fondions notre Revue, a été consacré par lui et imposé à l'univers catholique, que nous reste-t-il à faire ? A régler l'application de ce programme, et guider de notre mieux les bonnes volontés dans ce but. C'est ce qu'a fait avec tant de persévérance, pendant toute cette dernière année, notre fidèle collaborateur NOTATOR, sous le pseudonyme duquel se cache une des plus vaillantes personnalités du chant liturgique. Qu'il soit donc remercié ici pour sa fidèle collaboration. C'est à lui que

nous remettons bien volontiers la direction musicale religieuse de notre revue, qui entend rester en France le porte-parole de la réforme du chant liturgique et des ordonnances pontificales. C'est donc toujours à M. Amédée Gastoué, chargé spécialement de la partie musicale religieuse de notre Revue, que devront être envoyées les nouvelles et communications concernant le chant liturgique et la musique religieuse.

D'autre part, beaucoup de nos lecteurs s'étant plaints à plusieurs reprises de la belle tenue un peu trop scientifique de notre Revue, dont la lecture leur paraissait parfois austère, nous nous sommes décidés, sans changer en quoi que ce soit l'orientation actuelle, à ouvrir plus largement les portes à des études d'un caractère musical plus général, se rattachant toujours, bien entendu, à des questions historiques ou de haute esthétique. C'est ainsi que nous parlerons de folklore et de chanson populaire, dont l'étude et l'influence sont, avec le chant grégorien, les deux bases de tout l'enseignement esthétique de notre maître Vincent d'Indy dans son cours de Composition à la *Schola Cantorum* ; la *Tribune de Saint-Gervais* doit toujours en refléter les idées et les influences. M. Pierre Aubry, qui se dévoua avec tant de désintéressement à la *Tribune* pendant deux ans, ne nous a-t-il pas frayé cette voie avec ses remarquables études sur les proses et certaines chansons du moyen âge ?

Elargir le cercle d'action de la *Tribune*, c'est du même coup nous attirer des collaborateurs nouveaux qui ne sauraient que donner une vie nouvelle à notre revue. C'est ainsi que nous pouvons assurer à nos lecteurs la promesse d'articles inédits de MM. André Hallays, Camille Bellaigue, Camille Mauclair, Romain Rolland, Julien Tiersot, Georges Servières, Albert Soubies, A. Guilmant, Léon Leclercq, etc., etc.

Grâce à ces collaborations nouvelles, nous espérons bien voir la *Tribune*, au cours de l'année qui s'ouvre, prendre une extension considérable et des abonnés nouveaux arriver en foule, car la rédaction ne se refuse rien pour donner à la revue une tenue typographique soignée qui n'est pas sans lui occasionner de grands sacrifices. Beaucoup de nos premiers abonnés, et ils sont nombreux, ne payent leur abonnement que cinq francs ; nous espérons du moins qu'en retour ils nous feront de la propagande et nous chercheront des abonnés nouveaux.

Beaucoup nous ont réclamé l'encartage d'autrefois, entraînant la suppression de la prime qui nous occasionne au bureau d'édition des complications d'écritures sans nous rapporter grand profit. Les bons-primés seront donc dorénavant supprimés et remplacés par des *albums trimestriels de 16 pages* de musique éditée au bureau d'édition et délivrés gratuitement à tous nos abonnés à dix francs. Nous espérons qu'ainsi beaucoup de nos fondateurs, donnant en cela un nouveau gage d'intérêt à notre œuvre, voudront bien rentrer dans la catégorie des abonnés ordinaires à dix francs, et nous aider d'autant. Le premier album paraîtra en avril prochain.

Puisse notre périodique, ainsi constitué et développé, commencer une nouvelle période de dix années et mener sans défaillance le bon combat ! Ce que nous pouvons lui souhaiter de mieux, après le haut encouragement qu'il a reçu et la consécration de ses efforts, c'est que dans dix ans à pareille date nous puissions constater que les ordonnances pontificales ont été appliquées et que dans toute la chrétienté le chant religieux est à la hauteur de sa mission et universellement respecté et appliqué. C'est ce que nous pouvons nous souhaiter à nous tous qui avons lutté et sommes prêts à lutter encore pour la cause sacrée à laquelle nous avons voué nos énergies et les dons de notre foi artistique.

CH. BORDES,

Directeur de la *Tribune de Saint-Gervais*,
Fondateur de la *Schola Cantorum*,
et des Chanteurs de Saint-Gervais.





La Musique d'Eglise au Théâtre

Ce sujet n'est que la réciproque et comme l'envers d'un autre, plus considérable, plus actuel, que nous avons abordé, pour ne pas dire attaqué déjà maintes fois, et qui s'énoncerait en termes contraires : *La musique de théâtre à l'église*. Le contre-sujet aurait, disons-nous, plus d'actualité, puisque la question de la musique liturgique vient d'être à nouveau posée et résolue par une volonté suprême, chez nous, hélas ! encore mal comprise et plus mal obéie. Il serait aussi plus étendu, l'église faisant au théâtre, chez elle, une place que sur le théâtre même elle n'a jamais occupée. Mais on sait — les instructions pontificales en témoignèrent hautement — que l'église aujourd'hui ne craint pas d'imiter le théâtre. On sait peut-être moins bien que le théâtre, toutes les fois qu'il a figuré des sujets ou des actions religieuses, n'a rien négligé pour ressembler à l'église. Il en a pris le ton ou le style avec autant de goût que de respect. Ainsi, par un échange ou plutôt par un renversement bizarre et fâcheux, la musique d'église au théâtre est d'église plus qu'à l'église même. Sous l'apparence d'un paradoxe, cela n'est qu'une vérité de fait ou d'histoire ; et c'est cela que nous voudrions, non pas en théorie, mais en fait et par l'histoire également, essayer d'établir ou de rappeler.

La reproduction dramatique et musicale d'offices ou de cérémonies religieuses — j'entends celles de notre religion — n'est pas fort ancienne. Je ne sache pas que les deux premiers siècles de l'opéra, qui sont le xvii^e et le xviii^e, s'en soient avisés. En Italie d'abord, puis en France et en Allemagne, nous voyons alors la tragédie musicale s'inspirer de l'antiquité seule et ne chercher ses héros que parmi les Grecs et les Romains. Lulli ni Rameau, Gluck ni Mozart ne pouvaient avoir l'idée, ou l'audace, de choisir un sujet chrétien, encore moins liturgique. C'est au romantisme — et au romantisme français, car Weber lui-même n'y songea pas — qu'il était réservé d'introduire non seulement le christianisme, mais l'église, dans l'esthétique de l'opéra. Et le premier exemple de cette nouveauté fut peut-être *Robert le Diable* (1831).

Les deux « grands opéras français » qui précédèrent : *La Muette de Portici* (1828) et *Guillaume Tell* (1829), contiennent des parties reli-

gieuses, et fort belles, mais qui ne sont pas d'église. Au début du second acte de *Guillaume Tell*, il est un petit chœur adorable, triste et tendre comme l'*Ave Maria* des soirs italiens. Une cloche au loin l'accompagne, « *che paia il giorno pianger che si muore* ». Mais l'exquise prière résonne auprès d'une chapelle, elle ne nous y fait point entrer. Pour la première fois avec Robert et Bertram qui le suit, nous franchissons le seuil non d'une chapelle, mais d'une cathédrale. Dans la sacristie, qu'une simple tenture sépare du sanctuaire, Meyerbeer nous a montré « l'homme divisé contre lui-même, partagé entre la chair et l'esprit, entraîné vers les ténèbres et l'abrutissement, mais protégé par l'intelligence vivifiante et sauvé par l'esprit divin ¹. » Le « grand drame catholique de *Robert* ² » trouve son dénouement à l'église, au son des chants de l'église, et par l'effet, par la vertu même de ces chants.

C'est d'abord un cantique de moines, sans accompagnement, qui tient à la fois du choral et de la psalmodie. L'« écriture », comme on dit aujourd'hui, n'en est peut-être pas très serrée ; la polyphonie de Bach a plus de richesse, et celle de Palestrina plus de pureté. Mais le style sobre et grave de cette prière est vraiment d'église, même d'office. Elle se continue et s'achève par une admirable ritournelle d'orgue, phrase mélodique et chantante, mais dont aucun accent, aucun éclat trop pathétique ne hâte ou ne trouble le cours. Alors paraissent Robert et Bertram, et les thèmes sacrés reviennent accompagner leur dialogue tragique et le faire plus tragique encore. La grandeur de cette scène, où Meyerbeer se révèle tout entier, consiste d'abord dans la rencontre de l'élément humain ou profane et de l'élément religieux ; elle tient aussi, peut-être davantage, à leur distinction. Partout ici la beauté liturgique ajoutée à la beauté pathétique ; nulle part elle ne s'y soumet ou seulement ne s'y conforme. L'une et l'autre se côtoient, pour ainsi dire ; elles se renforcent et se multiplient, mais sans se confondre. Les thèmes d'église demeurent d'église, insensibles à l'action passionnée que pourtant ils soutiennent, et que même ils exaltent. Ils se prêtent, les nobles thèmes, aux deux héros en conflit : à Bertram qu'ils combattent, à Robert qu'ils secourent ; et le père et le fils jettent au-dessus d'eux leurs cris d'angoisse ou de fureur. Ils se prêtent, mais ils ne se donnent pas. Robert peut bien emprunter la pure phrase de l'orgue ; pour faire de ce chant paisible et divin le chant de son humaine détresse, il y ajoutera de sublimes accents et ces notes de ténor, les plus hautes, qu'on n'entend jamais sans émoi. Mais ces notes ne sont qu'à lui, ne sont que lui seul, et l'hymne se déroule au-dessous d'elles, invariablement pieux et liturgique, sans leur abandonner rien de sa paix auguste et de sa rituelle majesté.

Vous vous rappelez le mot, déjà si juste alors et plus juste encore aujourd'hui, de Thomas Graindorge au sortir d'un mariage parisien : « Bel opéra, analogue au cinquième acte de *Robert le Diable* ; seule-

1. George Sand : *Lettres d'un voyageur*.

2. *Ibid.*

ment *Robert le Diable* est plus religieux. » De quoi précisément s'agit-il en ce cinquième acte ? D'un mariage, voire d'un « grand mariage », car la princesse de Sicile elle-même attend au pied des autels un fiancé qui tarde, il est vrai, mais qui finit par la rejoindre. Or il est certain que les chants dont ce fictif hymen s'accompagne ne ressemblent guère à ceux qu'en des circonstances pareilles, mais réelles, nous avons coutume d'entendre. Ici, pour la première fois, la musique de théâtre l'emporte sur la musique d'église par la convenance et par la piété.

Dans l'œuvre de Meyerbeer encore, voici venir un autre cortège nuptial. Plus blanche que ses voiles de fiancée, Valentine de Saint-Bris passe au bras de son père, et, sur son passage, des jeunes filles, des femmes prient et chantent à genoux. C'est le soir de la Saint-Barthélemy, un soir d'été chargé d'orage ; déjà catholiques et huguenots se regardent et tout bas se défient, et leur sourde colère, et le soir, et la prière, tout est sombre comme ce triste mariage, qui va s'accomplir sans amour. Oh ! la plaintive, attendrissante litanie, sur laquelle tombe et retombe sans cesse, en deux étranges accords, un douloureux et presque funèbre *Ave* ! Il est admirable, cet *Ave Maria*, par la couleur pittoresque et dramatique, par tout ce qu'il ajoute à la scène, au tableau, de mélancolie et d'inquiétude. Il ne l'est pas moins par la simplicité, par la pureté du sentiment religieux. On chante ici, hors de l'église, comme il faudrait chanter au dedans. Une zone sacrée environne la chapelle, la défend, et sur le parvis même il semble que la musique exprime, inspire déjà le respect du sanctuaire. Pas d'accompagnement et pas de solo ; rien qui sente « l'air » de théâtre ou la romance de salon ; rien d'autre que deux voix, auxquelles les voix en chœur répondent. C'est peu de chose sans doute, mais c'est grave et touchant, c'est à la fois austère et tendre, et, comme a dit Musset d'une prière encore plus modeste, « c'est tout ce qu'il faut à Dieu ».

« Un grand liturgique, ce Meyerbeer ! » s'écriait un de nos amis, avec lequel nous écoutions le quatrième acte du *Prophète*. Et Wagner lui-même n'a-t-il pas écrit naguère (nous citons de mémoire) : « C'est à ce fils de l'Allemagne qu'il était réservé de faire voir comment il faut, sur le théâtre, parler des choses de Dieu » ? Au quatrième acte du *Prophète*, comme au cinquième acte de *Robert le Diable*, une des principales scènes du drame se passe à l'église. Et le drame, cela va sans dire, ne pouvait, ne devait être et n'est en effet représenté que par une musique dramatique. Mais, cette fois encore, la musique du drame, loin de rien entreprendre contre la musique d'église, en a subi plutôt à de certains moments l'influence et la contagion sainte.

Les dernières fanfares de la « marche du sacre » ont cessé. L'office commence. Alors, que n'entendrions-nous pas à l'église ? Mais, au théâtre, qu'entendons-nous ? Au lieu d'une de ces cavatines de concert ou d'opéra qui, chantées par un « ténor puissant », ravissent les fidèles parisiens et leurs pasteurs, la plus sérieuse, la plus sobre polyphonie, un *Domine salvum fac ! (a cappella)*, auquel répond en psalmodiant la foule recueillie. Puis l'imprécation de Fidès éclate en sa libre fureur.

Meyerbeer ici pouvait déchaîner son orchestre, l'irriter, l'humaniser et le dramatiser autant que la voix. Il a fait justement le contraire. Il a voulu tendre, pour ainsi dire, derrière la passion humaine, un fond religieux : que l'église restât église, et que l'atmosphère ou l'esprit en fût respecté. Sous la malédiction maternelle, une pièce d'orgue, en vrai style d'orgue, se développe, sans rien emprunter à la situation pathétique, sans que rien de cette situation agisse ou réagisse sur ce morceau purement religieux. Même réserve, même calme rituel dans le chœur des enfants, au moins au début de ce chœur. S'il s'anime ensuite, s'il s'échauffe jusqu'au plus foudroyant éclat, c'est que le Roi-Prophète alors apparaît, couronné ; c'est que nous touchons au centre, ou plutôt au sommet du drame et que le théâtre ici reprend ses droits. Il suffit — et nous ne voulions pas rappeler autre chose — qu'il les ait d'abord sacrifiés, et que, dans la représentation d'une cérémonie de l'église, magnifique, extraordinaire même, et permettant comme telle un surcroît de pompe liturgique, la musique de théâtre ait pourtant reconnu l'éminente dignité du style de la liturgie.

Vous plaît-il que nous entrions dans une autre église, non plus derrière un héros triomphant, mais sur les pas d'une pécheresse et d'une pénitente ? Ce n'est point aujourd'hui jour de fête : la nef est à peu près déserte et quelques fidèles à peine y ont précédé Marguerite. C'est peut-être jour de funérailles, car un *Dies iræ* presque liturgique va tout à l'heure se faire entendre, mais de funérailles modestes et vraiment funèbres, dont la musique ne ressemble pas à celle de ces « grands enterrements », qu'une jeune femme qualifiait devant nous de « délicieux ». Une pièce d'orgue encore nous accueille ; encore un morceau de style simple et sévère, et non point une symphonie à grand orchestre, comme cette ouverture d'*Obéron*, dont retentissait naguère, un jour que nous y entrâmes, la basilique du Sacré-Cœur. Dans la scène de Gounod, comme dans les scènes de Meyerbeer, une action dramatique est accompagnée par un office religieux ; seulement l'accord est ici plus étroit. Ainsi que l'imprécation de Fidès, le reproche infernal : *Souviens-toi du passé !* plane sur des harmonies saintes. Mais il s'unit, il se fond davantage avec elles ; il s'efforce même de leur ressembler, et, pour être plus cruelle, plus injurieuse encore, la voix du démon imite ou contrefait la voix de Dieu.

De cette admirable page, la phrase la plus belle, au moins de la beauté particulière que nous cherchons aujourd'hui, c'est assurément la première : *Seigneur ! daignez permettre à votre humble servante de s'agenouiller devant vous.* Ces quelques mesures contiennent et résument en quelque sorte une triple perfection : celle de la parole, celle du chant et celle de la prière. La musique n'a jamais rien trouvé de plus triste, de plus humble et de plus las ; rien qui s'abaisse et tombe, d'une chute plus profonde, sous un plus pesant fardeau ; rien qui figure avec plus de vérité l'affaissement de l'âme et même du corps, la démission, la prostration de tout l'être et son anéantissement devant Dieu. Chaque point de cette courbe sonore, chaque note, chaque mot est précieux.

Elle est mélodie : en d'autres termes, une forme définie et plastique ; elle a ses contours et son relief arrêté. Mais elle est mélopée aussi, ou récitatif. Elle parle aussi bien qu'elle chante et qu'elle prie. Elle est récitatif, et rien qu'à ce titre elle jouit d'une certaine liberté dans le temps : cela signifie qu'elle obéit moins aux lois de la mesure qu'à celles, beaucoup plus larges, du rythme, et du rythme oratoire. Enfin, elle est purement vocale : pas un seul instrument ne la soutient. De tout cela que résulte-t-il ? Que la phrase en question, par ses différents caractères — le chromatisme excepté — se rapproche sensiblement d'une phrase de plain-chant. Imaginez-la seulement entonnée par vingt, par cinquante voix, au lieu d'une seule ; puis, étendue et développée ; devenant, au lieu d'une phrase initiale, tout un discours, toute une prière : vous aurez en elle un exemplaire accompli d'oraison grégorienne et purement liturgique.

Et maintenant au contraire, cette phrase de théâtre, essayez de la remplacer par toute autre, si belle qu'elle soit, empruntée même aux œuvres religieuses de l'auteur. Sera-ce le *Felix culpa* de *Mors et Vita* ? ou bien, dans *Rédemption*, la cantilène : *Vos bontés paternelles* ? Sera-ce, enfin, et pour choisir un exemple encore plus connu, l'admirable *Ave Maria* — mais admirable autrement — sur le premier prélude de Bach ? Gageons que le public ne souffrirait pas, sans crier à l'irrévérence, au scandale peut-être, de voir un personnage de drame entrer dans la maison de Dieu avec ces accents et ces mouvements de passion humaine sur les lèvres et dans le cœur. Ainsi la musique la plus théâtrale n'est pas toujours celle qu'on pense. Il n'est pas sans originalité, ni sans intérêt pour notre cause, qu'un musicien, aussi grand dans l'art sacré que dans l'art profane, nous donne une pareille leçon, et que l'idéal de la prière — j'entends et je ne saurais trop y insister, — de la prière à l'église, ce soit dans une scène de théâtre qu'un Gounod en ait le plus approché.

Désireux d'y atteindre également, d'autres compositeurs, et non des plus petits, ne s'y sont pas pris d'autre sorte. Rappelez-vous, dans le *Roi d'Ys*, quel sobre et simple *Te Deum* accompagne les noces de Rozenn et de Mylio victorieux. Une délicieuse introduction, monastique et virginale à la fois, puis un *Ave Maria* polyphonique où se mêlent des orgues légères, annonce le pur et pieux chef-d'œuvre qu'est le second acte de la *Proserpine* de M. Saint-Saëns. Plût à Dieu que les véritables couvents ne connussent pas d'office plus mondain et de plus profane musique ! Il n'est pas jusqu'à M. Massenet... Après tout, ce n'est pas sa faute si la fameuse « méditation » que vous savez est entrée dans l'« ordinaire » de la messe de mariage, au moins des mariages élégants. L'auteur de *Thaïs*, en l'écoutant, s'excuse peut-être, comme Lulli naguère et dans les mêmes termes : « Pardonnez-moi, Seigneur, je ne l'avais pas faite pour vous ! » D'autant plus qu'à l'occasion, il a su faire autrement, et très bien, pour le Seigneur. Les échos d'un irréprochable *Magnificat* arrivent jusqu'au parloir de Saint-Sulpice (quatrième acte de *Manon*), et récemment encore le

musicien vraiment religieux du *Jongleur de Notre-Dame* a tracé finement une esquisse, à demi grégorienne et palestrinienne à demi, de la plus orthodoxe *Schola*.

Le chef-d'œuvre enfin, ou le miracle de l'art non seulement religieux, mais liturgique au théâtre, vous l'avez déjà nommé : c'est le second tableau du *Parsifal* de Richard Wagner.

Ici tout est sacré. Ici nous ne voyons plus se passer à l'église, comme dans le *Prophète*, des événements qui pourraient aussi bien s'accomplir ailleurs. Non : l'action et le décor, le fait et le lieu se commandent et pour ainsi dire se conditionnent l'un l'autre ; on ne saurait les diviser, et les rites chrétiens, loin d'entourer seulement le drame et de l'orner, en font le principal ressort et comme la matière morale elle-même.

Dès les premières scènes, extérieures encore au sanctuaire, une influence mystique se répand. Depuis *Guillaume Tell* et le modeste chœur de la chapelle, le sentiment de Dieu dans la nature s'est étendu et fortifié. Là-bas une humble cloche seule sanctifiait l'heure. Ici résonnent d'augustes sonneries, des fanfares suaves et lentes, et le soir, les bois, les eaux, toutes les choses sont bénies, toutes semblent prier.

L'homme n'a jamais prié comme prie, autour de l'autel qui porte le cristal sanglant, les serviteurs du Graal. Voici la plus sublime représentation que l'Église catholique ait trouvée encore de ses plus sublimes mystères. La plus sublime, et la plus complète aussi : car le sentiment et le culte, l'esprit et la lettre, les attitudes et les mouvements, aussi bien que l'oraison, la méditation et l'extase, que la foi et que l'amour, toute notre église, ou tout de notre église est figuré musicalement ici. Cherche-t-on par quelles figures ? Il apparaît aussitôt que c'est par celles-là justement, par ces deux-là, qu'une longue tradition consacre, que la pratique moderne avait abandonnées, et que les instructions pontificales se proposent et nous ordonnent de rétablir. Cette longue, très longue scène de *Parsifal* ne comporte pas un *solo*, pas un morceau qui sente le théâtre, ou seulement le concert, pas un éclat, pas un soupçon de ce style profane, — je veux dire dramatique et passionné, — où se développe et s'épanouit pour elle-même une musique étrangère, quand ce n'est point indocile, aux paroles ainsi qu'aux rites sacrés. L'orchestre même — l'orchestre de Wagner et de sa dernière partition — ne craint pas, à l'occasion, de s'effacer devant la voix, ou mieux, car l'ensemble de la scène est choral, devant les voix, tantôt devant leur unisson, tantôt devant leurs accords. Mais il est un instrument ou plutôt un organe sonore, et vraiment d'église, dont cet orchestre a reconnu et subi volontairement ici la souveraineté sainte : c'est la cloche. Lamennais, dans sa *Philosophie de l'art*, avait défini le caractère grandiose et surnaturel de la cloche ; Wagner, dans *Parsifal*, l'a rendu sensible et magnifiquement réalisé. Extérieure à l'église, la cloche lui apporte, afin qu'elle les unisse à celles de l'humanité, les voix de la nature et de l'univers, de ces dehors dont elle vit elle-

même environnée : voix de la terre, au sein de laquelle elle fut arrachée ; voix du ciel, dans lequel elle se balance ; voix de la plaine, de la montagne et de la forêt, de l'horizon enfin, que, du haut de sa tour, elle domine et qu'elle emplit tout entier de ses ondes. Cloches de deuil ou de fête, du mort ou de nativité ; couvre-feu mélancolique ou tocsin meurtrier des *Huguenots* ; à l'autre extrémité et comme au pôle opposé de notre art français, dans *Fra Diavolo*, gai carillon de Pâques fleuries ; cloches fidèles de Moerling, qu'en un de ses *lieder* les plus touchants Liszt écoutait pieusement et déjà de si loin ; cloches imitées par l'orchestre, par le piano même accompagnant la voix, ou cloches véritables ; cloches des cathédrales ou des chapelles, des cités ou des hameaux, jamais jusqu'à *Parsifal* vous n'aviez sonné, chanté, prié ainsi. Jamais vous n'aviez été les interprètes ou les annonciatrices d'une foi si robuste et d'un si tendre amour ; jamais surtout vous n'aviez donné l'idée et l'exemple de ce que la musique à l'église pourrait vous devoir de grandeur religieuse et de liturgique beauté.

Et jamais non plus, à l'église, les chants ne furent depuis longtemps aussi purs, aussi pieux. On l'a fait observer avec justesse : dans les parties religieuses de *Parsifal*, Wagner s'est proposé, voire imposé, d'« éviter toute harmonie pathétique et toute mélodie sentimentale »¹. Or, pour y réussir, il n'a pas trouvé de plus sûr moyen que de revenir — sans rien sacrifier pourtant de son génie moderne, — de revenir, par un libre mais fidèle retour, aux deux formes par excellence de la musique d'église : la monodie grégorienne et la polyphonie *alla Palestrina*.

Parmi les thèmes sacrés de *Parsifal*, celui qu'on peut nommer le principal, parce qu'on l'entend le premier et qu'il surpasse tous les autres en ampleur comme en beauté, ce thème approche de près du type grégorien. Il en possède les caractères essentiels. A peine accompagné, par un sourd et monotone roulement de timbales, il n'est que mélodie ; il n'existe et ne vaut, du moins en son premier état, que par la succession et non par la combinaison des notes. En outre, il évolue, il se développe avec tant de lenteur, que la mesure en devient pour ainsi dire insaisissable. Elle se fond, elle se perd dans un rythme très large, un peu lâche, et qui enveloppe, au lieu de la partager, l'immense période tout entière. Et cela aussi est de style grégorien. Une certaine asymétrie générale de la phrase fortifie ce caractère. Il n'y a pas jusqu'à la tonalité ou, pour parler plus exactement, jusqu'au mode, qui n'y ajoute encore. C'est le mode hypolydien pur, un de ceux qui de la musique antique ont passé dans le plain-chant². Ce thème enfin — si nous le prenons toujours à son origine, avant qu'il s'anime et se dramatise au contact de la passion et de la douleur humaines d'Amfortas, — ce thème est doué d'une expression ou d'un *éthos* vraiment surnaturel et comme divin.

1. *Parsifal*, de Richard Wagner, par M. Maurice Kullerath, Paris, 1890 ; Fischbacher.

2. M. Maurice Kullerath.

Aussi Wagner l'a-t-il choisi pour traduire les paroles de la consécration : « Prenez et mangez, ceci est mon corps. Prenez et buvez, ceci est mon sang » ; paroles saintes entre toutes, si redoutables à la musique, qu'elles lui sont même interdites par la liturgie, et que, dans la réalité du sacrifice, le prêtre les parle à peine et les prononce tout bas. Sébastien Bach les avait chantées avant Wagner. Mais le musicien de *Parsifal* l'emporte ici sur celui de la *Passion selon saint Matthieu*, et c'est l'honneur du génie ou de l'idéal grégorien, qu'une mélodie qu'il inspira nous paraisse, plus que toute autre, digne du plus grand de tous les mystères et de tous les miracles chrétiens.

C'est une mélodie à l'unisson. Et le chœur des chevaliers, sur un rythme de marche, est un unisson aussi. Mais à ces chants homophones d'admirables polyphonies vocales répondent et font équilibre. Partout, en ces pages véritablement liturgiques, partout et toujours dominant les voix. Les voix, non l'orchestre, expriment tous les degrés et comme tous les modes de la prière, de la méditation, de l'adoration et de l'extase. Elles ne font pas autre chose que prier. Mais comme elles prient ! Comme leur oraison, qui tout à l'heure se rassemblait pour ainsi dire en une seule coulée sonore, se divise maintenant, se décompose en accords subtils et en atomes harmonieux ! *Durch Mitleid mis-send, Der reine Thor !* Rappelez-vous quel mystérieux et mystique soupir promet au martyr d'Amfortas le sauveur « innocent et pur, instruit par la pitié » ! Telle autre phrase, polyphonique aussi, l'est avec plus d'abondance et se développe davantage. De plus en plus, on dirait que des harmonies sixtines remplissent et font chrétienne, catholique même et presque romaine, la chapelle du Montsalvat. Un thème très court, mais très caractéristique, composé d'une suite de sixtes ascendantes, n'est autre chose que la formule d'un *Amen* en usage dans la liturgie de l'Eglise de Dresde. Mais certains musicologues allemands ont cru pouvoir l'attribuer à un maître de chapelle italien, et des successions harmoniques semblables à celles qui le constituent se rencontrent constamment dans les messes de Palestrina.

Ainsi, répétons-le, la plus belle scène d'église que le génie moderne ait conçue et réalisée au théâtre se partage entre les deux formes par excellence de la musique d'église : celles-là justement que le chef de l'Eglise, il y a peu de mois, a jugé convenable et nécessaire de remettre en honneur. Une œuvre telle que *Parsifal* est peut-être, bien que théâtrale, assez pure, assez sainte, assez chrétienne, pour témoigner indirectement de cette convenance et de cette nécessité. Relue à l'occasion et sous l'impression des préceptes du Saint-Père, il semble que, par une sorte d'harmonie préétablie, elle s'accorde avec eux, qu'elle les éclaire et les confirme, et que, leur soumettant d'avance, et comme d'instinct, la musique religieuse, même dramatique, elle montre assez tout ce que la musique liturgique gagnerait à leur obéir à son tour.

Il est un point particulier des instructions pontificales que peut élucider l'exemple de *Parsifal*, ou plutôt une objection qu'on leur a faite,

et qu'il résout. Après avoir ordonné le retour au chant grégorien et à la polyphonie classique, le *Motu proprio* se garde sagement d'interdire la musique moderne dans l'église. Il l'y subordonne seulement à plusieurs conditions, dont la première — qui n'est pas la moins libérale — consiste dans une certaine analogie ou communauté de sentiment et de style avec le plain-chant et le chant palestrinien. D'aucuns ont cru pouvoir conclure de cette restriction et de cette direction indiquée, au péril inévitable de l'imitation et du pastiche, à l'asservissement et par conséquent à la paralysie et à la mort de l'art religieux. Que l'exemple de *Parsifal* suffise à dissiper de trop promptes alarmes ! Le régime établi par le *Motu proprio* n'a rien de si funeste ou seulement de si rigoureux, puisque le plus grand des musiciens modernes a pu le supporter sans dommage et sans apparence même de contrainte. Créé sous l'influence du génie grégorien et du génie palestrinien, *Parsifal* n'en demeure pas moins l'œuvre d'un génie auquel il est difficile de refuser l'originalité, la nouveauté, et l'indépendance. Aussi bien il serait aisé, en reprenant les divers passages cités plus haut, de montrer tout ce que Wagner a su introduire de son âme et de la nôtre, de notre âge et du sien, tantôt en des mélodies issues du plain-chant, tantôt en des accords inspirés de Palestrina.

Voilà ce que la musique a fait hier pour la représentation de l'église au théâtre. Pourquoi ne le ferait-elle pas demain à l'église et pour l'église même ? Alors on saura ce que peut être un art vraiment liturgique et comment il peut l'être : par le sentiment et le respect de la parfaite convenance, sans laquelle il n'est pas de beauté parfaite, et par l'accord, invariablement cher au christianisme, de la tradition avec le progrès et de la discipline avec la liberté.

Maintenant, au moment de conclure, il n'est pas inutile de prévenir une objection, pour y répondre, une équivoque même, afin de la dissiper. Rien ne serait plus contraire à notre dessein — à peine avons-nous besoin de le dire, ou de le répéter, — non pas que d'introduire la musique dramatique à l'église, puisque, hélas ! elle y a pris place, mais que de l'y fortifier. Entre le sanctuaire et la scène, nous demandons plus que jamais que rien ne soit commun : non seulement les morceaux profanes, tels que l'entr'acte de *Arlésienne*, l'intermezzo de *Caralleria rusticana*, la marche d'*Alceste*, le *Preislied* des *Maitres Chanteurs* — fût-ce le « Sommeil de la Walkyrie » ; — mais les passages même les plus religieux, presque les plus liturgiques, des opéras que nous venons d'analyser. Nous ne conseillons pas à nos curés et à nos maîtres de chapelle d'emprunter un *Te Deum* au *Roi d'Ys* ou au *Prophète*, et nous aimerions pouvoir interdire à nos organistes d'accompagner avec les motifs de *Parsifal* l'offertoire ou la communion. De quoi s'agit-il donc ? Tout simplement de ceci, que nous annonçons tout à l'heure et que nous voudrions avoir démontré : c'est que le théâtre, quand il l'a fallu, s'est renoncé lui-même, pour se faire, en quelque sorte, l'église qu'il avait le devoir et l'honneur de figurer. Il a dépouillé le caractère mondain, profane, théâtral en un mot, que l'église au contraire n'a pas honte d'af-

fecter ou de revêtir. Ainsi la représentation ou la fiction des choses saintes est devenue plus sainte et plus vraie que leur réalité. Cela suffit peut-être pour que la musique d'église reçoive de la musique de théâtre — nous parlons de la plus grave, de la plus pure — de piquantes et justes leçons.

CAMILLE BELLAIGUE.





NICOLAS DE GRIGNY

(1671-1703)

Il est assez malaisé d'écrire la biographie de ce maître oublié. On en chercherait vainement les matériaux dans les écrits de ses contemporains. Ils ne disent rien de sa vie, ils semblent ignorer jusqu'à son nom. Quant aux documents où il est mentionné, ils sont peu nombreux, manquent de précision sur les points les plus importants, donnent rarement la certitude, et ne permettent presque jamais d'affirmer sur preuves authentiques et péremptoires.

On ne saurait déterminer la date de la naissance de Nicolas de Grigny d'après un témoignage de teneur catégorique. Par son acte de sépulture, enregistré à la paroisse Saint-Michel de Reims, nous apprenons qu'il mourut le 20 novembre 1703, « âgé de 32 ans environ ». D'autres actes nous font connaître que son père était Louis de Grigny, et que sa mère se nommait Elisabeth Debauve. Mais il a été impossible de découvrir, dans les anciens registres paroissiaux de Reims, un acte de baptême au nom de Nicolas de Grigny¹. C'est peut-être une erreur de rédaction, qui a rendu jusqu'ici les recherches infructueuses. Le registre de la paroisse Saint-Étienne mentionne en effet, au 14 février 1671, le baptême d'André de Grigny, né le même jour, fils de Louis de Grigny et d'Elisabeth Debauve. Remarquons d'abord que cette date concorde avec l'indication fournie par l'acte d'inhumation déjà cité. Le parrain de cet André de Grigny s'appelle André Marcelin, la marraine Nicolle Flageot. En écrivant l'acte de baptême, n'aurait-on pas oublié l'un des deux noms donnés à l'enfant ? Cette hypothèse est acceptable. Les de Grigny voulurent sans doute imposer à leur fils le nom de saint Nicolas, patron de Nicolle Flageot, en signe de particulière estime pour celle-ci, qui semble avoir vécu avec eux en étroite amitié, ayant été de nouveau choisie en 1676 pour être

1. J'adresse ici mes remerciements à M. Jadart, bibliothécaire de la ville de Reims, qui non seulement facilita mes recherches personnelles à Reims, et les a secondées avec une inépuisable patience, mais a encore découvert de nombreux renseignements et me les a transmis. J'exprime aussi ma reconnaissance à M. Louis Demaison, archiviste de Reims, et à M. Victor Charlier.

marraine d'un autre de leurs fils. Rien ne s'opposait à ce que le baptisé reçût deux prénoms, André et Nicolas. La coutume de Reims en admettait un plus grand nombre, puisque dans l'édition du *Rituel de la Province de Reims* qu'il fit publier en 1676, l'archevêque Charles-Maurice le Tellier devait recommander aux curés d'empêcher la multiplicité des noms, et déclarait qu'il n'en tolérerait pas plus de deux. A défaut d'une pièce explicite et complète, il serait donc acceptable de considérer l'acte du 14 février 1671 comme se rapportant à Nicolas de Grigny et de placer à ce jour la date de sa naissance.

La famille de Grigny (ou Degrigny) faisait depuis longtemps profession de musique. Dès 1626, un Robert de Grigny est qualifié maître joueur d'instruments, dans le bail d'une maison appartenant à Nicolas Colbert, seigneur de Magneux¹. Le 9 avril 1642, Louis Constantin, « violon ordinaire de la chambre du Roi, et maître de tous les joueurs d'instruments de ce royaume de France, demeurant à Saint-Germain-des-Prez, rue de Bussy », par acte passé par-devant Ch. François de Saint-Vaast et Jacques Le Gay, notaires à Paris, « établit, institue et installe Jean de Grigny, maître joueur d'instruments en la ville de Reims, étant de présent à Paris, logé rue du Coq, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, pour son lieutenant en la ville, bailliage et siège présidial de Reims et en tous les lieux en dépendant »². La même année, le 15 novembre, une cause entre Gilles Favreau, tavernier, et Robert de Grigny et Jean de Grigny, joueurs d'instruments, est introduite au bailliage ducal de Reims³. Un contrat d'association entre Regnault Pasté, Thomas et Robert Mortet, Robert Joret et Robert Leclerc, Robert de Grigny, l'ainé, et Jean Gouge, son beau-fils, est enregistré le 18 août 1653 chez le notaire Herbin. Le but des associés était de se réunir pour « jouer du violon à toutes assemblées tant à la ville qu'à la campagne ». On le voit par ces pièces, les de Grigny appartiennent à la corporation des ménétriers. Ils mènent d'ailleurs la vie incertaine de ces artistes à la condition décriée, aux gains mal assurés, continuelle alternative de fêtes et de misère. Ils en connaissent les désordres et se perdent de dettes. Ils exercent d'ailleurs en même temps la profession plus considérée d'organistes, sans que leur fortune en soit de beaucoup meilleure. Ainsi, le 14 janvier 1655, Robert de Grigny et son frère sont assignés devant le bailliage ducal par Gilles Naudin, qui réclame les 50 sols de salaire à lui dus pour les avoir servis pendant un an « au jeu d'orgues de l'église Saint-Symphorien ». Après le souffleur, c'est un boulanger, Gérard Collot, qui requiert contre Robert de Grigny, le 13 mars 1655, et qui prétend être payé de 14 livres pour « deux pâtés de lapereaux ». Le 7 août de la même année, Simon Prévost, cuisinier, appelle en justice le musicien qui lui acheta, la

1. Minute du notaire Th. Rogier. Le 2 avril 1637, la veuve du S^r de Magneux baille à louage à Robert de Grigny pour 6 ans une maison (la même sans doute), moyennant 54 livres.

2. Archives du bailliage royal de Reims. Registre d'institutions, 1639-1648.

3. Archives du bailliage ducal de Reims.

veille du jour de l'an, « deux poulets d'Inde pour étrener son beau-père », pour la somme de huit livres, et refuse de les payer. Le 2 juillet 1655, Jean Bouton, peigneur de laine, revendique la somme de neuf livres pour avoir « blanchi, retendu et bué » le linge de Robert de Grigny le jeune ¹.

Les chicanes professionnelles augmentent encore le trouble de ces existences mal réglées. En 1656, Robert de Grigny l'aîné et Robert de Grigny le jeune, avec Robert de Joré et Jean Gouge, intentent procès aux de Rouvroy, à Thomas Mortet et autres pour inobservation d'un traité passé entre eux afin de jouer dans les noces et les fêtes ². Le 5 juillet 1657, le 24 mai 1659, le 9 juillet 1659, sont jugées des causes analogues. Des différends de même nature se produisent encore en 1662, 1663 et 1668. A partir de 1663, le nom de Louis de Grigny, joueur d'instruments, figure dans ces démêlés de métier.

La musique de ces ménétriers besogneux et processifs n'a pas entièrement disparu. Il nous reste quelques spécimens de l'art qu'ils pratiquaient, dans des recueils de danses imprimés, dans des collections manuscrites et, à titre d'exemples, dans quelques ouvrages théoriques. Le premier volume de la célèbre « Collection Philidor », à la bibliothèque du Conservatoire, renferme une suite « faite pour M^r le compte Darcours ³ par Mr Degrignis » ⁴. Elle est écrite « pour les Cromornes », et datée de 1660. Elle se compose de deux pièces (p. 39 et p. 40) et d'une gavotte « en suite » (p. 41). La première pièce est un « petit Bransle ». En voici la copie transcrite en clefs usuelles.



1. Archives du bailliage ducal de Reims.

2. Archives du bailliage ducal de Reims, cart. 20 et 22. Je dois l'indication et le résumé de ces pièces à M. Jadart.

3. Sans doute Henri de Lorraine, comte de Harcourt et d'Armagnac, surnommé « Cadet la Perle » (1601-1666).

4. Dans le même volume, p. 71, est copiée une pièce faite « par M. Couperin pour contrefaire les carillons de Paris, et qui a toujours été jouée sur l'orgue de Saint-Gervais entre les vêpres de la Toussaint et celles des morts ».



Le prénom de l'auteur de cette suite n'est pas donné¹. Je croirais volontiers qu'elle est de Jean de Grigny, lieutenant du roi des violons Constantin. Le recueil où elle se trouve renferme, en effet, des œuvres de Constantin, en particulier une pièce célèbre de cet auteur, « la Pacifique » (p. 32). Il est à remarquer qu'à partir de 1642, le nom de Jean de Grigny ne figure plus dans les documents rémois qui m'ont été communiqués. Mais nous trouvons, en 1661, parmi les treize maîtres à danser membres de l'Académie de danse, instituée à Paris², un certain Jean de Grigny. Il est probable que c'est le même personnage.

Le père de Nicolas de Grigny, Louis de Grigny, était à la fois joueur d'instruments et organiste. J'ignore dans quelle paroisse il était installé. En 1675, un Robert de Grigny était organiste à Saint-Hilaire³. Nicolas de Grigny pouvait ainsi trouver, dans sa famille même, exemples et préceptes. Le chant de la maîtrise de Notre-Dame eut certainement aussi quelque influence sur la formation de son talent. Fit-il partie lui-même, comme enfant de chœur, de cette chapelle renommée? Les documents font défaut à ce sujet. Mais nous savons que la famille de Grigny avait des relations avec les musiciens de la maîtrise. Le 1^{er} décembre 1685, André de Grigny, né en 1674, et Elisabeth Debauve, sa mère, étaient parrain et marraine du fils de François Journa, musicien de la cathédrale⁴.

A cette époque, la maîtrise était dirigée par Jacques Rousseau, appelé en 1684 à remplacer Jean Talon, congédié par le chapitre. Jean Talon était un maître négligent et brutal. Les chanoines ne pouvaient que se plaindre de lui. « A peine a-t-il enseigné le plainchant aux enfants, sans qu'il leur ait presque rien appris de la musique. Il les a traités avec une dureté extrême et une inégalité capricieuse, tantôt en ne les corrigeant pas lorsqu'ils manquaient, et tantôt en les frappant indiscrètement pour des fautes légères, jusqu'à effusion de sang, et même dans l'église. Par là il les mettait souvent hors d'état de s'acquitter de leur fonction, et les obligeait à troubler le service divin par leurs cris ». Il était resté quatre ans seulement au service du chapitre, et avait perdu, avec sa place, la possession d'un bénéfice à la jouissance duquel il prétendit longtemps, malgré son congé. Ce fut l'origine

1. Cette composition m'a été signalée par M. Ecorcheville.

2. *Lettres patentes du Roy, pour l'Etablissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris*. Paris, P. Le Petit, 1663, p. 5 et p. 13.

3. Il est signalé comme expert pour la réception des cloches de Vaux-sur-Aisne.

4. Registre paroissial de Saint-Michel de Reims.

d'un débat auquel nous devons la publication, par le chapitre de Reims, d'un *factum* où nous avons puisé la citation qui précède¹. Après son départ, le calme revint dans ce « chœur de l'église de Reims où Dieu, lit-on dans le même *factum*, est loué incessamment avec autant de tranquillité que de magnificence, à l'édification de toute la province. »

Quatre années d'anarchie artistique et de violence arbitraire n'avaient pas suffi à détruire les traditions magnifiques que les prédécesseurs de Jean Talon avaient longtemps maintenues dans le chœur de Notre-Dame de Reims. Le souvenir et les enseignements de ces maîtres fameux y étaient encore vivaces. François Cosset, dans les messes duquel l'ampleur du style polyphonique survit encore, avait gouverné la maîtrise de 1647 à 1662. Il avait perpétué le goût d'une musique soutenue, moins saccadée et plus riche d'harmonie que la musique latine, alors en vogue, de Métru, d'Auxcousteaux et de Gantez². Je présume que Jean Caillet, le successeur de Cosset, goûta comme lui la gravité des anciens maîtres. Le titre d'une de ses messes, que j'ai cherchée en vain à Paris et à Reims, *Missa antiqua*, indique peut-être ses préférences pour la musique de la première partie du siècle. Caillet était à la fois maître de chœur et organiste. A sa mort, Jean Talon devint maître des enfants. Nous ignorons qui lui succéda à l'orgue.

Si peu que nous sachions des premières études musicales de Nicolas de Grigny, nous en savons encore moins de son apprentissage de virtuose et de compositeur. Il est presque hors de doute qu'il acheva de se former à Paris. Plusieurs Rémois y tenaient parmi les musiciens une place importante. Tout d'abord, Pascal Collasse (1649-1709), depuis 1683 l'un des quatre maîtres de la chapelle royale³. Un facteur d'orgues

1. *Factum* pour les prévôt, doyen, chantre, chanoine et chapitre de N.-D. de Reims, prenant fait et cause pour M^e Jacques Rousseau, maître de la musique et des enfants de chœur, pourvu de la chapelle vicariale de saint Calixte, contre M^e Jean Talon, clerc du diocèse de Beauvais, alors maître de la musique à la cathédrale de Châlons.

2. C. Masson, auteur d'un *Traité des règles pour la composition de la musique*, publié en 1694 et réédité en 1705, fut aussi maître de musique à la cathédrale de Reims à la fin du dix-septième siècle.

3. Quatre messes de P. Cosset se trouvent à la bibliothèque du Conservatoire (n^o 1007). La messe à 4 voix *Cantate Domino* (1659) est remarquable par son caractère de grandeur et de calme. Voici le début du *Sanctus* :



Dans les autres messes, il emploie plus fréquemment les formules rythmiques heurtées de ses contemporains.

3. Minoret avait été reçu en même temps, sur la proposition de l'archevêque de Reims.

employé par le roi¹ et souvent cité dans les registres capitulaires des paroisses parisiennes, soit comme facteur, soit comme expert, avait épousé à Reims, en 1657, Jacqueline Clicquot². Leur fille, Anne Enocq, épousa Henri Lesclop, facteur d'orgues, apparenté à un organiste de Reims, Martin Lesclop (ou Lescloppe)³. Par Collasse, protégé de Lulli, Nicolas de Grigny pouvait avoir accès près des musiciens de la cour et du théâtre ; par Lesclop et par Enocq, près des plus habiles organistes de Paris. Enfin sa parenté avec Jean de Grigny était pour lui une recommandation de plus.

Sur la liste des organistes et maîtres de clavecin soumis à la capitulation de 1695 figure le nom de Desgrigny. Il est inscrit parmi les musiciens de la première classe qui payaient quinze livres⁴. Bien que le prénom ne soit pas donné, et malgré la différence de l'orthographe, variante d'ailleurs qui se présente aussi dans les Archives de Reims, on peut admettre que c'est Nicolas de Grigny qui est désigné. Il est vraisemblable, en effet, qu'il se maria à Paris, vers 1695, sa femme, Marie-Magdeleine de France, étant la fille d'un marchand parisien, Nicolas de France. Je n'ai pu trouver aucun document qui se rapportât indubitablement à cette famille. Mais je veux donner ici, pour faciliter d'autres recherches, les renseignements que j'ai pu recueillir sur des personnages de ce nom. Un enfant appelé tantôt Jean de France, tantôt Noël de France, fut reçu enfant de chœur de la Sainte-Chapelle le 28 mars 1635. Le 22 juillet 1648, le chapitre lui accorda la pension d'usage après sa sortie⁵. D'autre part, nous lisons dans le *Livre commode des adresses de Paris pour 1692* d'Abraham du Pradel (Nicolas de Blégnay) : « Mesdames de France, rue de la Limace, et Charpy, quai des Orfèvres, tiennent magasin de gants de Rome, de Grenoble et de Blois »⁶. Il faut citer aussi un Louis Defrance, orfèvre privilégié du roi, dont la veuve, habitant rue de la Verrerie, laissa un testament enregistré en 1698⁷. Nous connaissons aussi un François de France, marchand parfumeur, légataire en 1706 de sa sœur Marie de France, femme de Marcel Moyez, maître de pension⁸. Dans le premier recueil des *Nouvelles Poésies morales sur les plus beaux Airs de la Musique française et italienne avec la basse* (1737) est mentionné, parmi les auteurs des mélodies, un de France, « de Laon ».

Le 11 mai 1696, on baptisa la fille de Nicolas de Grigny, Marie-Anne, à l'église Saint-Michel, paroisse de la cathédrale. Le 25 mai 1697, son fils Louis, filleul de Louis de Grigny, père de Nicolas, fut baptisé à

1. Voyez les *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par J. Guiffrey, 1881, tomes I et II.

2. Minutes du notaire Regnard, à Reims.

3. Archives de la Seine. Insinuations testamentaires, 210, fol. 412 verso.

4. Archives nationales, Zih., 657.

5. Communiqué par M. Michel Brenet.

6. Page 33 de l'édition Ed. Fournier (1878).

7. Archives nationales, Y 39, fol. 95.

8. Archives de la Seine. Registre des insinuations testamentaires de 1706, fol. 264 verso.

la même église. Nous voyons pour la première fois le titre d'organiste de Notre-Dame de Reims donné à Nicolas de Grigny dans l'acte de baptême de son fils Nicolas-Charles, le 4 juillet 1698. Nicolas de France fut le parrain de son petit-fils, Elisabeth Debauve en fut marraine. En 1700, le registre mentionne, le 28 janvier, le baptême d'Anne-Geneviève de Grigny, filleule de Jean Gobert et d'Anne de Grigny, sa femme. Le 28 juillet 1701, Jean-François fut baptisé à Saint-Michel comme les autres enfants de Nicolas de Grigny. Son parrain fut Louis de Grigny, et il eut pour marraine Anne-Cécile de France ¹.

Nous ne savons ainsi, de la vie de Nicolas de Grigny, que ces quelques faits, qui se rapportent à sa famille. De l'artiste, nous ne connaissons que ce que son œuvre nous révèle ; elle nous apprendra beaucoup sur l'homme intérieur, sur la spontanéité de son talent et sur les directions de sa volonté. Mais tout le reste demeure caché. Il nous faut ignorer les conditions extérieures de sa carrière d'organiste, ce qu'était l'orgue de Notre-Dame quand on le lui confia, quelles charges il avait envers le chapitre, de quel salaire on payait ses services.

Le livre d'orgue publié sous son nom manque même de ce qui apporte souvent tant de secours à l'histoire des musiciens : on n'y trouve point de dédicace, ni d'avis au lecteur, ni de préface, du moins dans l'édition de 1711, dont fait partie l'exemplaire de la Bibliothèque nationale ². Je suis loin d'être certain que cette édition soit la première. La Bibliothèque royale de Berlin possède en effet une copie partielle des pièces d'orgue de Nicolas de Grigny, sous ce titre : *Premier livre d'orgue contenant une messe, etc.*, avec la date de 1700 ³. Ce manuscrit était en 1788 entre les mains de Jean-Pierre-Théodore Nehrlich, élève de Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Il avait sans doute été écrit d'après la copie que J.-S. Bach avait prise de ces pièces. Dans le manuscrit du maître allemand, le titre est le suivant : *Premier Livre d'Orgue contenant une Messe et les Hymnes des principales Fêtes de l'Année, composé par Charles (?) de Grigny, organiste de l'église cathédrale de Reims, MDCC*. Cette copie faite entièrement de la main de Bach avait été donnée par lui, en « souvenir de son écriture », à Christian-Frédéric Penzel, né en 1737 à Oelsnitz dans le Voigtland. Penzel mourut *Cantor* à Merseburg en 1805. Le manuscrit passa ensuite à C.-F. Becker de

1. Les registres paroissiaux de Saint-Michel sont d'un grand intérêt pour l'histoire de la maîtrise de la cathédrale de Reims. J'y ai relevé beaucoup de noms de musiciens ou de chantres de la fin du xvii^e siècle et du commencement du xviii^e. H. Facompre, C. M. Payen, Hiérosme Boequet, N. Baudoin, F. Hardy, Flament, Boutanquoy, etc. En 1700, Antoine de Saint-Mars était maître de musique de Notre-Dame. Il figure comme parrain sur l'acte de baptême d'une fille de Hardy.

2. *Livre d'Orgue contenant une Messe et quatre Hymnes pour les principales festes de l'année, par N. de Grigny, organiste de l'Église Cathédrale de Reims. A Paris, chez Christophe Ballard, etc., MDCCXI*. Ce livre a été publié par M. A. Guilmant dans le cinquième volume des *Archives des Maîtres de l'Orgue*, Paris, 1904.

3. Bibliothèque royale de Berlin, Ms. 8550. M. le Dr Albert Kopfermann, directeur du département de la musique à la Bibliothèque de Berlin, a bien voulu vérifier le titre de ce manuscrit et m'en décrire le contenu. Je lui en suis très reconnaissant.

Leipzig, qui le transmet à Aloys Fuchs de Vienne en 1840¹. D'après le caractère de l'écriture, cette copie paraît remonter à l'année 1703 environ². Publiées d'abord comme son « *premier* livre d'orgue », les pièces de Nicolas de Grigny auraient été éditées une seconde fois sous le titre seulement de « Livre d'orgue », quand, par la mort du compositeur, ce premier recueil de ses œuvres fut devenu un recueil unique.

Les causes de la mort de Nicolas de Grigny ne nous sont pas connues. Il fut enterré le 1^{er} décembre 1703 au cimetière de Saint-Michel, « dit communément de Saint-Denis ». Son père, Louis de Grigny, lui succéda comme organiste de Notre-Dame³.

La seule œuvre connue qui nous reste de Nicolas de Grigny est son livre d'orgue. La suite de clavecin qui lui a été attribuée par Ph. Spitta⁴ et par M. Eitner⁵ n'est pas de lui, mais de Charles Dieupart⁶.

(A suivre.)

ANDRÉ PIRRO.

1. *Catalogue d'autographes vendus aux enchères les 3 et 4 décembre 1886* (Berlin, librairie Liepmansohn).

2. Tel est du moins l'avis de M. le D^r Erich Prieger de Bonn, possesseur de ce précieux autographe. Je le remercie de cette communication.

3. Louis de Grigny mourut en 1709. Louis de France eut l'orgue de Notre-Dame, par la suite. Il mourut en 1752. Le numéro du 26 juillet 1752 des *Annonces, affiches et avis divers* donne à savoir qu'on fera un concours pour lui nommer un successeur. Les appointements étaient alors de 600 livres.

4. *Johann Sebastian Bach*, I, p. 199 (1873).

5. *Que'len Lesikon*, lettre G.

6. Bibliothèque royale de Berlin, Ms. 8551. Dans ce manuscrit figure, sous le nom de de Grigny, une suite en *la* majeur, composée d'une ouverture, d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande, d'une gavotte, d'un menuet et d'une gigue. Le début de cette dernière pièce a été publié dans l'ouvrage de M. Dannreuther, *Musical Ornamentation* (I, p. 138), avec une attribution exacte, d'après l'exemplaire des *Select Lessons for the Harpsichord or Spinnett, as Allemands, Sarabands, Corants, Gavots, Minuets and Jiggs, Compos'd by M. Dieupart*. Ce recueil contient six danses en *la* majeur, cinq en *ré* (p. 7 à 10) et deux en *mi* mineur (p. 10). Il a été édité chez Walsh ; d'après M. Barclay Squire, bibliothécaire au British Museum, on peut le dater de 1710 environ.





HENRY DU MONT

(Suite)

Une parenthèse, au point où nous voici parvenus, s'impose. Avant d'achever avec les grands motets pour la chapelle du roi l'examen de l'œuvre de Du Mont selon la logique de son évolution dans le temps, il est nécessaire de consacrer quelques lignes à certaines compositions pour ainsi dire en marge des autres. Je veux parler des Messes en plain-chant. Elles ont cet avantage d'être à la disposition de tous, altérées plus ou moins, mais il n'importe : et certaines sont encore populaires. Elles ont suscité assez de controverses entre historiens de l'art religieux et servi de base à maintes considérations esthétiques, parfois étranges. Il leur faut donc faire accueil avant de poursuivre, ne fût-ce qu'en considération de leur célébrité durable. C'est ici le lieu : en effet, les années où peut se placer le *Dialogus de anima* doivent être à peu près celles de leur apparition.

Impossible de préciser puisque les premières éditions semblent complètement perdues. Les bibliothèques publiques n'en possèdent plus d'antérieures à la V^e (1711) ou à la IV^e (1701). J'ai eu cependant entre les mains un exemplaire de la III^e, provenant d'une collection particulière¹. Cette édition est de 1685, et jusqu'à présent reste la plus ancienne que je connaisse, puisque rien ne paraît subsister des deux premières. On sait toutefois que les cinq messes existaient dès 1677. Aucune allusion à leur sujet n'étant faite dans les divers traités de plain-chant antérieurs, notamment dans celui très complet de Dom Jumilhac, *La Science et la Pratique du plain-chant* (lequel parut en 1673), on reste assez fondé à croire qu'elles ne remontent pas beaucoup plus haut.

En cette année 1677, un religieux de Saint-François, le R. P. Jean-Jacques Souhaitty, présentait au public un système de notation musicale de son invention. En son livre : *NOUVEAUX ÉLÉMENTS DE CHANT, ou l'Essay d'une nouvelle découverte qu'on a faite dans l'art de chanter, laquelle débarrasse entièrement le Plain-Chant et la Musique de Clefs, de Notes, de Muances, de Guidons ou Rennois, de Lignes et d'Espaces*, ce religieux exposait sa méthode en détail. Il s'en promettait de grands avantages. Car, outre qu'il pensait beaucoup simplifier la théorie, il se flattait de rendre moins dispendieuse l'impression de la musique, s'en

1. Cet exemplaire peut-être unique provient de la bibliothèque de Vervoitte. Il appartient actuellement à M. l'abbé Bonnaire, curé de Vitry-lez-Reims, qui dès 1888 l'avait signalé aux historiens de la musique ecclésiastique dans la *Musica sacra* de Gand (1888-89).

tenant pour la notation aux caractères courants : chiffres, lettres, signes de ponctuation. Sa réforme devait permettre aux plus petites paroisses de campagne d'acquérir à peu de frais les livres de chœur nécessaires au chant correct de l'office, alors fort négligé, paraît-il, tant par ignorance que par défaut de ressources ¹.

Ce pieux dessein fut-il couronné de succès ? C'est assez peu probable, car le système du P. Souhaitty ne paraît pas avoir fait grande sensation. Sans nous inquiéter de ses destinées, ni de son mérite, notons seulement ce qui nous intéresse, à savoir que parmi les nombreux exemples faisant la majeure partie du volume figurent les cinq messes de Du Mont, telles qu'elles furent reproduites dans les éditions postérieures, imprimées chez Ballard en notation ordinaire de plain-chant. Il ne s'ensuit pas assurément que le musicien les eût composées pour enrichir ce recueil. Le P. Souhaitty ne semble pas avoir été curieux d'autre chose que de pièces déjà connues, puisqu'il se proposait, une fois son système perfectionné, de publier quelques extraits des livres de musique de Du Mont. « On n'aura pas plutôt des caractères propres, dit-il, qu'on espère donner au public, avec la permission de ce rare et excellent homme, quelques-uns des ouvrages pieux qu'il a mis en musique. Et l'on ne refusera aucun de ceux qui auront composé quelques belles pièces de ce genre... » Mais si les Messes du maître de la chapelle du roi étaient alors certainement plus ou moins répandues, il est peu probable qu'elles eussent été déjà données à l'impression. L'éditeur Ballard eût difficilement toléré une reproduction intégrale, s'il en eût été possesseur à ce moment.

1. Le système du P. Souhaitty n'est d'ailleurs pas compliqué, et il présente tous les avantages et toutes les lacunes des notations chiffrées dont il est peut-être le premier exemple. Pour représenter les notes de la gamme, l'auteur emploie les sept premiers chiffres, sans transposition (ce par quoi il se distingue du système de J.-J. Rousseau et de ses imitateurs). 1 y est toujours *ut*, 2 toujours *ré*, 3 toujours *mi*, et ainsi de suite. L'étendue de la pièce est, au début, indiquée par trois chiffres représentant « le plus grave son, le plus haut, la dominante ou teneur » : cette précaution en vue de permettre de prendre l'intonation la plus commode au chœur.

Un point à droite du chiffre indique l'octave haute du son ; un astérisque à gauche, l'octave grave. On a ainsi une notation sur trois octaves, ce qui suffit amplement pour le chant.

Enfin l'auteur use de trois signes complémentaires.

1^o Une barre transversale sur les chiffres 3, 7 et 4 indique la « transposition », c'est-à-dire, selon l'usage du temps, le passage de la gamme naturelle à la gamme par *bémol* (pour 3 et 7), ou par *bécarre* (pour 4). 3, 7, 4 indiquent donc respectivement *mi bémol*, *si bémol*, *fa dièse*.

2^o Un point d'interrogation (?) devant le chiffre signifie le dièse accidentel.

3^o Un point d'exclamation (!) devant la note marque le « tremblement pur », agré-ment du chant qui paraissait alors nécessaire à toute musique, même au plain-chant.

Il n'y a aucun signe spécifiant diverses valeurs de notes, ce qui rend le système dans cet état inapte à l'écriture de la musique proprement dite. Le P. Souhaitty se proposait plus tard de combler cette lacune. Pour le plain-chant il n'en était pas besoin, puisqu'il professe que toutes les valeurs y sont égales.

Seulement, pour les messes en « plain-chant musical », un signe nouveau avait été jugé nécessaire : une *l* italique devant le chiffre pour indiquer une note plus rapide que les autres, ce que les livres imprimés marquent par la différence de la losange et de la carrée. On sait que dans la musique du temps, *léger* est synonyme de *vite*. Le plain-chant musical comportait donc deux sortes de valeurs de notes.

Quoi qu'il en soit, dans le livre du P. Souhaitty, ces pièces, avec une messe semblable de Nivers et une autre anonyme, sont les seules qui ne soient pas de plain-chant traditionnel. « *Messes en plein chant musical pour les principales festes de l'année par de célèbres maîtres de Paris* », ainsi sont-elles annoncées. Comme une annotation presque semblable figure en tête des éditions imprimées, avec cette remarque qu'elles sont « propres pour toutes sortes de religieux et religieuses », il est aisé de voir à quelles nécessités répondait ce genre de composition ¹.

Les églises paroissiales, en ce temps, célèbrent toujours le service en musique. Toutes entretiennent une maîtrise suffisante pour l'exécution de messes en style figuré, si elles ne possèdent les ressources nécessaires pour s'assurer le concours d'artistes du dehors. Mais les petites paroisses, les églises de village et, même dans les grandes villes, un très grand nombre de communautés religieuses, n'avaient pas ces facilités. C'est tout au plus si elles arrivaient à faire chanter quelques motets à deux ou trois voix. Les messes en musique leur demeuraient interdites et il leur fallait s'en tenir au plain-chant. Or ni les fidèles ni le clergé, au xvii^e siècle, ne goûtaient véritablement les mélodies antiques. L'esprit des hommes de ce temps, fermé à toute idée d'évolution, ne conçoit la beauté que sous une forme unique : celle de l'art contemporain. Et l'on ne voit guère que barbarie dans les efforts les plus magnifiques des siècles antérieurs. L'art grégorien authentique, même bien connu, n'aurait pas été mieux apprécié que l'architecture gothique, incomprise en son essence, sinon encore tout à fait méprisée. Le plain-chant, si l'Eglise n'en eût consacré l'usage, aurait couru grand risque, comme en Italie où la musique l'avait à peu près supplanté, de disparaître de nos temples. Mais si les lois liturgiques marquaient leurs justes préférences pour une forme musicale plus propre que toute autre à s'allier aux cérémonies du culte, elle n'imposait pas expressément certaines mélodies déterminées, du moins en beaucoup de circonstances. En fait, le fond primitif des chants ecclésiastiques ne s'était-il pas enrichi au cours des siècles de pièces nouvelles, où sous des apparences à peu près identiques, chaque époque avait mis quelque chose de son propre génie ? On continua donc à marcher dans cette voie, en se flattant d'éviter cette fois les défauts qui détournaient les fidèles des anciens chefs-d'œuvre. Et c'est ainsi que naquit le plain-chant dit plus tard « musical » : de la nécessité de créer une musique à l'usage des chœurs qui ne pouvaient — ou ne voulaient — aborder aux jours solennels la musique figurée.

(A suivre.)

H. QUITTARD.

¹. Voici le titre exact de la troisième édition : CINQ MESSES/EN/PLEIN-CHANT, /propres pour toutes sortes de Religieux et Religieuses, /de quelque Ordre qu'ils soient : /qui se peuvent chanter /toutes les bonnes festes de l'année /composees /par feu M. H. DU MOÏT /Abbe de Sully et Maître de la Musique /de la Chapelle du Roy. Troisième édition. — A Paris /par Christophe Ballard... M. DC. LXXXV.

On remarquera que la qualification « plein-chant musical » ne figure pas ici. Elle se retrouve sur les éditions suivantes de 1701 et de 1711, dont le titre, à cela près, ne diffère par rien d'essentiel.



A BATONS ROMPUS

LES DISSIDENTS

(DIPTYQUE)

Nous lisons dans la *Musique sacrée* de Toulouse, à la suite de la reproduction pure et simple de notre article d'octobre 1904, p. 289, concernant l'*Edition vaticane*, la note suivante, appuyée d'une petite fantaisie qui n'est pas sans manquer de sel ? Nous ne pouvons nous empêcher de reproduire l'une et l'autre, en y répondant à notre tour pour en rire, nous en tenant comme réponse quant au fond à l'article très clair publié par M. Gastoué, particulièrement visé ici, dans le numéro de novembre de notre Revue¹.

Voici le texte publié par la *Musique sacrée* :

Nous avons donné cet extrait émanant de la rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais* : 1^o pour annoncer à nos lecteurs la publication prochaine des nouveaux livres de chant ; 2^o comme *confirmateur* de notre assertion que la Commission pontificale est de fait et de cœur *bénédictinè*, puisque les réunions plénières se tiennent au monastère des bénédictins de Solesmes, à Appuldurcombe-House, dans l'île de Wight, près des côtes d'Angleterre ; 3^o enfin...

PIÈCE EN UN ACTE, UNE SCÈNE ET UN TABLEAU.

Personnages : à *droite*, quelques anciens amis de Solesmes et le personnel laïque de Saint-Wandrille ; à *gauche*, Mgr Foucault, le R. P. Dechevrens, M. G. Houdard, le savant curé, et le vieux maître de chapelle de la *Musique sacrée*, le P. Pagella, etc., tous les musiciens enfin, les théoriciens et les travailleurs qui, étudiant les manuscrits, *osent* ne pas partager toutes les idées bénédictines et par conséquent ne font pas partie de la Commission pontificale.

SCÈNE UNIQUE.

Un rédacteur, peut-être le chef d'un journal de musique religieuse, monte à la tribune... de Saint-Gervais et lit les aimables lignes que voici : « La *Paléographie musicale* n'est pas indigne de la *Gallia christiana*, de l'*Histoire littéraire de la France*, de l'*Art de vérifier les dates*, de ces beaux instruments d'érudition dont les actuels détracteurs de l'œuvre bénédictine, *grotesques impuissants*, ignorent jusqu'au nom. La Commission pontificale a réuni toutes les compétences reconnues... »

A ces mots, se tournant vers le groupe de gauche (Mgr Foucault, M. Houdard, le P. Dechevrens), etc., etc., et même vers les amis des PP. Bénédictins *qui ne font pas partie de la Commission pontificale*, le personnel laïque de Saint-Wandrille s'écrie à l'unisson :

CES MESSIEURS SONT SERVIS

Suivent des considérations sans intérêt sur la méthode de revision et d'exécution de la nouvelle édition mêlées de légères malices sur les prétendus dissentiments survenus entre Dom Pothier et Dom Mocque-

1. *Qu'est-ce que l'exécution et le chant traditionnel dans la liturgie* ? numéro de novembre 1904, p. 348.

reau, qui « a bien attaqué et refondu l'édition de Dom Pothier de 1883 », et sur le pape lui-même « déclarant que la nouvelle édition, qu'il veut scientifique, ne sera la reproduction d'aucune édition existante, semblant dire que l'édition de Dom Mocquereau n'est pas *scientifiquement et artistement inattaquable*. Ce serait oïseux de tout citer, mais puisque ces messieurs de la rédaction de la *Musique sacrée*, que ce soit le savant curé, le vieux maître de chapelle ou tout autre, préfèrent garder prudemment l'anonymat, nous signerons du moins notre article et aurons le courage de dire en face ce que nous avons à dire. Que ce soit MM. Gastoué et Aubry qui soient visés comme personnel laïque de Saint-Wandrille, que eux ou moi-même comme rédacteur et directeur de la *Tribune de Saint-Gervais* parlant à la foule, je n'hésite pas comme tel à faire à mon tour une petite comédie héroïco-comique en un acte, une scène et un tableau, pour répondre comme il convient aux détracteurs de la nouvelle édition encore en formation ! et surtout à tous ceux qui désobéissent déjà avec tant de désinvolture aux prescriptions du Saint-Siège, la plupart ecclésiastiques, hélas ! savant curé, vieux maîtres de chapelle ou simples clercs.

PIÈCE EN UN ACTE, UNE SCÈNE ET UN TABLEAU.

Personnages : *côté cour*¹, toute la horde des chiens affamés de la gloire bénédictine hurlant à la lune (car leur besogne est surtout nocturne), ne se purléchant guère les babines des festins antérieurs, car ils s'usèrent déjà pas mal les dents aux solides assises du monument bénédictin : quelques *minus habentes* de la critique, professeurs libres ou non dans des facultés ; non pas Mgr Foucault que nous ne nous permettrons pas de ranger dans cette catégorie, comme le fait le rédacteur de la *Musique sacrée*, le R. P. Dechevrens peut-être ; M. Houdard, pour sûr, le fantôme de l'abbé Trepp, s'il existe encore, et quelques autres ; en tous les cas, la Trinité redoutable ; directeurs et inspireurs de la *Musique sacrée* de Toulouse : savant curé, ancien professeur et vieux maître de chapelle, dont on veut hanter nos esprits. J'oubliais quelques moines hâbleurs de congrégations rivales, jésuites ou dominicains, heureux de taper sur le frère d'en face, bénédictin ou autre, et enfin *une bande de curés dissidents*, bien souvent bornés ou imbéciles, pataugeant à qui mieux mieux et s'y crottant dans l'ornière que le char de leur critique a laissée en passant dans ladite cour. C'est un sillage comme un autre ! Quant aux musiciens que veut classer dans sa catégorie M. le rédacteur de la *Musique sacrée*, je puis vous garantir qu'il n'y en a pas un digne de ce nom parmi cette horde, car celui qui peut résister au charme de la cantilène grégorienne telle que nous l'ont reconstituée les PP. Bénédictins n'est qu'un butor ou un béotien indigne de porter le nom suave et à jamais aimé de *musicien*.

Passons au côté opposé maintenant.

1. On sait qu'au théâtre chacun des côtés de la scène a son nom pour les distinguer l'un de l'autre : *côté cour*, *côté jardin*.

Côté jardin : au lieu d'un cloaque où tout le monde patauge, un paysage élyséen assez semblable à ces belles fresques de Puvis de Chavannes où des moines devisent au bord de la mer entourés de disciples modestes et fervents, courbés sur ces manuscrits sur lesquels les personnages d'en face se vantent si haut d'avoir pâli. Les éléments de leurs travaux gisent à leurs pieds : ce ne sont que rouleaux, missels et traités. Sous les arbres, une schola chante, une banderole à la main; dans le bosquet voisin, un groupe d'hommes attentifs les écoutent ravis ; ce sont ces musiciens que revendiquaient dans leur clan les rédacteurs de la *Musique sacrée*, tous les musiciens que les mélopées grégoriennes ont conquis et qui préfèrent l'écouter en silence, s'y essayer parfois que faire œuvre de critiques. Gagnés au résultat acquis, captivés par la beauté tangible de l'art qu'on leur ranime, ils vont à lui en toute confiance, car l'art ne trompe jamais. Ils ont choisi la bonne part et préféreraient être dupes de leur mirage que de souffrir les tortures de l'envie dont leurs voisins d'en face sont dévorés, car, dans leurs glapissements, que d'orgueils froissés, que de basses rancunes, que d'espérances déçues et quelle joie inavouée de désobéir à la parole reçue et surtout de dépit de n'avoir pas été choisis pour faire partie de la fameuse Commission vaticane.

SCÈNE UNIQUE.

Le rédacteur, peut-être le chef de tel journal que vous voudrez, que ce soit le *Monde musical*, la *Nouvelle Maîtrise* ou la *Musique sacrée*, monte dans une chaire, sans doute celle d'un professeur libre, et s'appuyant de son autorité (?) crie à la horde empressée au pied du monument : Si nous nous unissions pour fondre tous ensemble sur ce jardin d'en face et le dévaster, lui, et en chasser ses habitants :

SUS AUX FAUX SAVANTS :

ÉPILOGUE

Toute la horde aussitôt en mouvement se met à s'entre-mordre à qui mieux mieux, c'est bientôt une mêlée générale et des clameurs sans nom. Il ne reste plus au bout d'un moment que des membres épars, quelques pans de soutanes, une toque de professeur, des gants blancs maculés de sang et quelques vieux papiers : Le *Réveil des organistes*, la *Revue de musique religieuse* de Marseille, le *Néochoriste*... et enfin la maigre *Musique sacrée* de Toulouse, pour témoigner de son antique splendeur.

CES MESSIEURS SONT SERVIS,

clame par-dessus la barrière du chenil le froid observateur aux sages qui devisent dans le jardin élyséen, tandis qu'une voix d'en haut, celle du pontife doux et pourtant si volontaire, les encourage dans leur travail, leur en promettant récompense devant le Seigneur.

Mais qui voudra écouter ou suivre seulement la parole du maître ?

CH. BORDES.



Congrès international de Chant grégorien

Un Congrès international de chant grégorien aura lieu du 16 au 19 août 1905 à Strasbourg en Alsace. Il aura lieu dans le sens de la restauration grégorienne demandée par S. S. le Pape Pie X, et sera à la fois scientifique et pratique. C'est à M. le D^r Wagner, professeur à l'Université de Fribourg, qu'en revient l'initiative, et la Commission pontificale pour l'Édition vaticane de chant grégorien en a accueilli l'idée, et chargé M. Wagner de préparer et d'organiser ce Congrès.

S. G. Mgr Fritzen, évêque de Strasbourg, a bien voulu en accepter la haute présidence.

Le Comité local du Congrès est formé de : M. le chanoine Kieffer, archiprêtre de la cathédrale ; M. le D^r Mathias, organiste, et de M. l'abbé Victori, maître de chapelle de la cathédrale ; de M. l'abbé Vogeleis, curé de Behlenheim.

Dans le but de donner au Congrès la meilleure préparation et les meilleurs résultats possibles, il a été formé un Comité international d'ensemble, comprenant :

Pour l'ALLEMAGNE : MM. P. Bohn, professeur au collège de Trèves ; R. Bornewasser, directeur du « Gregoriushaus » d'Aix-la-Chapelle ; Mgr Cohen, maître de chapelle de la cathédrale de Cologne ; Fr. X. Engelhart, maître de chapelle de la cathédrale de Ratisbonne ; D^r Fr. X. Haberl, directeur de l'École de musique d'Église de Ratisbonne ; Dom R. Molitor, bénédictin de Beuron ; professeur D^r Müller, Paderborn ; D^r C. Weinmann, maître de chapelle à Ratisbonne.

Pour l'AUTRICHE-HONGRIE : MM. C. Grunewald, professeur au Séminaire de Raab ; Dom M. Horn, bénédictin de Sekkau ; I. Mitterer, maître de chapelle de la cathédrale de Brixen ; D^r Hartl, professeur à Linz ; Fr. Kersch, maître de chapelle de la cathédrale de Gran ; Fr. Trop, maître de chapelle de la cathédrale de Marburg ; Aug. Weirich, maître de chapelle de la cathédrale Saint-Étienne de Vienne.

Pour la SUISSE : MM. E. Raboud, curé de Siviriez ; chanoine A. Walther, à Soleure ; J. Wüst, maître de chapelle à Lucerne.

Pour la FRANCE et la BELGIQUE : R^{me} P. Dom J. Pothier, abbé de Saint-Wandrille ; MM. Delépine, maître de chapelle de la cathédrale d'Arras ; Am. Gastoué, professeur à la « Schola Cantorum » de Paris, chan. R. Moissenet, directeur de la maîtrise de Dijon ; chan. Sosson, de Namur.

Pour l'ITALIE : R. P. Dom Amelli, prieur du Mont-Cassin ; M. G. Bas, rédacteur à la *Rassegna gregoriana*, à Rome ; M. l'abbé J.-B. Grosso, des Salésiens de Turin ; Mgr le chan. Nasoni, de Milan.

POUR L'ANGLETERRE et l'IRLANDE : R. P. Dom Mocquereau, prieur de Solesmes ; M. Bewerunge, professeur, à Maynooth ; R. P. Dom Delpech, bénédictin de Farnborough ; Révérend Moloney, maître de chapelle à Londres.

Le programme détaillé sera publié ultérieurement.

.

Sa Sainteté le Pape Pie X, informé de ce projet, vient d'envoyer au D^r Wagner le *Bref apostolique* suivant :

A Notre cher Fils Pierre Wagner, professeur à l'Université de Fribourg et organisateur du Congrès international de chant grégorien.

PIE PP. X

Cher Fils, Salut et Bénédiction apostolique.

De même que Nous Nous réjouissons de voir observés les préceptes que Nous donnons dans l'intérêt des fidèles, ainsi Nous sommes heureux d'apprendre la nouvelle que vous Nous avez fait parvenir, de la tenue d'un Congrès international des amis du chant grégorien, lesquels se sont proposé de mettre fidèlement en pratique Nos exhortations sur la musique sacrée. Si vous attendez une grande participation au Congrès et l'appui efficace non seulement des connaisseurs de l'art de l'Eglise, mais encore — et ceci vaut beaucoup dans les choses saintes — des hommes pieux et qui tiennent haut la foi chrétienne, cela Nous cause une très grande satisfaction, et Nous en dégageons la certitude d'un succès heureux de l'œuvre entreprise. Mais ce qui Nous fait surtout espérer de grands fruits, c'est que vous vous proposerez, non seulement de diriger les efforts vers le chant antique de l'Eglise romaine, mais de donner encore — ce qui est très utile pour la pratique — des exécutions modèles au moyen desquelles les hommes de la partie peuvent justement et exactement apprécier la somme d'art, de beauté et de piété qui résulte de l'observation de Nos ordres.

Que la grâce divine s'associe donc abondante et fructueuse à votre zèle si bien disposé et qu'elle procure de votre initiative le résultat que Nous désirons tant, pour que cette bonne volonté se répande partout dans le monde catholique et l'engage à obéir avec zèle à Nos directions sur le chant sacré !

En attendant, Nous vous confirmons Notre bienveillance particulière, et, comme gage des biens célestes, Nous accordons de tout cœur à vous et à tous ceux qui se rendront au Congrès mentionné, la Bénédiction apostolique dans le Seigneur.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 23 janvier 1905, de Notre Pontificat la deuxième année.

PIE PP. X.

Le Bref apostolique est accompagné de la lettre suivante de S. Em. le Cardinal Secrétaire d'Etat de Sa Sainteté :

Illustrissime Seigneur,

Sur l'ordre du Souverain Pontife, je me hâte de vous envoyer la lettre ci-jointe que Sa Sainteté est heureuse de vous adresser relativement au prochain Congrès de chant grégorien.

En attendant, je vous déclare mon estime, avec laquelle je suis votre bien dévoué,

R. Card. MERRY DEL VAL.



Les Offices de l'église de la Sorbonne

Comme nous l'avions annoncé précédemment, les Chanteurs de Saint-Gervais, grâce à l'obligeante initiative de M. l'abbé Pasquier, administrateur de l'église de la Sorbonne, ont retrouvé dans Paris un cadre liturgique où faire entendre aux fervents du chant religieux les belles mélodies grégoriennes et palestriniennes que la rigueur de M. l'abbé Mailles, nouveau curé de Saint-Gervais, les avait contraints à ne produire qu'à travers la France et à l'étranger dans leurs nombreuses pérégrinations artistiques. L'abondance des matières et une certaine retenue dans la louange d'une compagnie qui nous est proche et qui constitue une de nos meilleures armes de propagande et de combat, nous ont empêché de dire à nos lecteurs ce qu'étaient devenues ces exécutions projetées et le retentissement qu'elles avaient pu avoir.

Maintenant que le succès s'est affirmé par deux fois et d'une façon des plus éclatantes, nous pouvons sans arrière-pensée louer comme il convient cette nouvelle campagne de « nos chanteurs » et remercier le prêtre zélé et intelligent qui a eu la pensée de les rendre aux Parisiens avec courage et magnanimité. Le succès est venu, et très largement, récompenser son entreprise et l'assurer de l'avenir ; qu'il en soit remercié.

A deux reprises, le matin de la Toussaint et le jour de Noël, les Chanteurs ont chanté à la Sorbonne, et les deux fois l'église était bondée. Tous les fidèles de la première heure se trouvaient là, et l'église fut trop petite pour les contenir, tant ils avaient à cœur de protester à nouveau contre la mesure inique qui prive Paris, depuis bientôt deux ans, d'une des manifestations artistiques les plus pures de la musique. Le jour de la Toussaint ce fut la messe *O quam gloriosum est* de Vittoria qui fut chantée ; à Noël, la *Missa Brevis* de Palestrina et un choix des plus beaux motets du répertoire. Le propre grégorien de l'office fut chanté entier, toujours finement et musicalement, par les voix de dessus mais un peu lourdement par les voix d'hommes.

Maintenant ce sont les offices complets de la Semaine Sainte qui vont attirer la foule à l'église de la Sorbonne, et point ne sera besoin à M. Bordes d'aller quérir l'église d'une grande ville de province pour faire entendre cet admirable ensemble des répons des matines de nos jours saints. On se souvient qu'après l'exil de Saint-Gervais, les Chanteurs émigrèrent à Saint-Seurin de Bordeaux en 1903, et que la maladie de M. Bordes entrava seule le projet de donner la Semaine Sainte à Montpellier en 1904, où M^{re} de Cabrières, avec sa grande intelligence, avait accordé tout son patronage aux Chanteurs. Paris aura donc encore, grâce à M. l'abbé Pasquier, la bonne fortune de les entendre. Nous parlerons en temps opportun de cette importante manifestation musicale liturgique.



TOURNÉES DE PROPAGANDE

La *Tribune* a souvent négligé de relater les nombreuses tournées de propagande effectuées par les Chanteurs de Saint-Gervais à plusieurs reprises à travers la France. C'est ainsi qu'en juillet dernier ils furent à Douai à la fête du couronnement des travaux de restauration effectués à l'église Saint-Pierre de cette ville. Ils y chantèrent messe et vêpres et répétèrent en partie leur belle journée de la fête de saint Jean-Baptiste à la cathédrale d'Amiens le mois précédent et dont la *Tribune* a rendu compte. Le lendemain ils chantaient à Boulogne-sur-Mer, à l'église Saint-Nicolas, illustrée par le maître Guilman, qui voulut bien à cette occasion reprendre possession de son ancien orgue. Le soir ils chantaient à Wimereux et après à Calais. La tournée se termina par un concert spirituel et salut à la curieuse église du Tréport.

Quelques jours après, les Chanteurs avaient eu l'heureuse idée de constituer un programme historique double, mi-religieux mi-profane, dans l'admirable cadre renaissance du château de Fontainebleau, où retentirent si souvent ces chants qui sont le programme même de répertoire des Chanteurs. Dans la chapelle haute de Saint-Saturnin, ce fut un des plus beaux choix de motets et madrigaux spirituels ; dans la magnifique galerie Henri II, les chansons en parties et les fantaisies vocales de Jannequin qui firent les délices de la cour des Valois. Cette fête historique, suivie par une société des plus élégantes, fut en tous points réussie.

Quelques jours après, les Chanteurs étaient conviés aux fêtes du Vieux Honfleur, et M. Bordes répéta, au milieu des splendides ombrages de la côte de Grâce, cette *Guirlande* de Rameau dont la reconstitution scénique aux fêtes d'été de la *Schola* en 1903 laisse encore dans le souvenir le parfum d'une vraie féerie.

Si elles n'avaient pas été contrariées par le temps, les fêtes d'Honfleur ne leur auraient pas cédé en grâce et en charme artistique délicat. Profitant de la présence d'un groupe de ses Chanteurs, M. Bordes négligea pas la propagande et donna deux messes en musique grégorienne et palestrinienne, à Bernay et à Honfleur, à Saint-Léonard, où la vraie musique religieuse est en honneur, grâce au zèle de son pasteur, l'abbé Jadin.

Après un repos estival bien gagné, les Chanteurs se retrouvèrent plus gaillards encore, sous la baguette de leur chef, pour entreprendre leurs tournées d'hiver. Ils chantèrent une première fois, sous la direction de leur second chef, M. Léon Saint-Requier, à Fère-en-Tardenois, en octobre, messe et vêpres dominicales, et ensuite à Compiègne le 14 novembre. Au retour d'un séjour dans le Midi en novembre et décembre, M. Bordes reprit le bâton et dernièrement les emmena dans l'Ouest,

où ils avaient déjà fait une si belle tournée en juin dernier et où on les redemandait à nouveau. Ils commencèrent par Laval : salut à Notre-Dame-d'Avenières et concert le soir. Le lendemain ils étaient à Rennes et chantaient par deux fois, sous la présidence de Son Em. le Cardinal Labouré, qui fut un des patrons de la première heure de la *Schola*, à la nouvelle et superbe église Saint-Aubin. Leur succès fut tel qu'on les voudrait de nouveau à Rennes, pour un concert profane cette fois. Poursuivant leur tournée, ils chantèrent à Chateaubriant, à Segré, à Angers, puis à Nantes, où ils s'associèrent à la belle Société nantaise des *Chanteurs de Notre-Dame* pour chanter une messe dans leur église. Ce fut une admirable exécution à grand chœur, près de cent voix, et les traditions des deux sociétés et leur répertoire sont à ce point identiques que, sans aucune peine ni flottement et sans répétition préalable, on arriva à s'entendre. C'était une belle leçon d'entente et de foi artistique mutuelle. La tournée se termina par un concert à l'institution Saint-Louis de Saumur, où l'excellent supérieur réservait aux Chanteurs une réception non moins exquise qu'à leur premier passage à Saumur il y a quelques années.

Ce n'est pas tout : deux jours après, à peine rentrés à Paris, le groupe de la *Guirlande*, l'élément jeune de la vaillante Société, partait pour Bruxelles, donner au cercle artistique de cette ville deux représentations de la délicieuse Pastorale de Rameau et un concert de musique de chambre vocale dans la salle de la Grande Harmonie. M^{lle} Marie de la Rouvière prêtait le concours de sa chaude et superbe voix.

La propagande musicale religieuse, comme à Honfleur, ne fut pas oubliée, et ces divertissements profanes se terminèrent par une cérémonie de propagande à l'église de la Fère, dans l'Aisne, où les avait conviés le doyen M. l'abbé Maréchal, qui rehaussa cette fête par une allocution vraiment remarquable sur *les devoirs de l'art envers la liturgie*. Nous regrettons bien que la grande modestie du pasteur prive la *Tribune* d'une page de belle langue française qui eût vraiment été à sa place dans nos colonnes.

Nous consacrerons un jour une étude d'ensemble à la propagande extérieure des Chanteurs, avec énumération des villes évangélisées par eux, et aussi aux résultats acquis dans bien des endroits grâce à leur action. Redisons avec plaisir qu'à l'heure actuelle près de deux cents villes françaises les ont fait appeler, sans compter celles de l'étranger, Belgique, Italie, Espagne et Suisse. La série est encore loin d'être close, car certaines d'entre elles les ont fait venir jusqu'à six et sept fois de suite : c'est ainsi qu'ils retournent à Dijon, et à Lyon les 21 et 22 février pour la sixième et septième fois : ils poursuivront ensuite toute une tournée dans le Sud-Est, Montpellier, Marseille, Cannes, etc., etc., où ils furent déjà à trois reprises différentes.

JEAN DE MURIS.

Le Gerant : ROLLAND.

RELATIONS DIRECTES ENTRE PARIS ET L'ITALIE (viâ Mont-Cenis)

Billets d'aller et retour de Paris à Turin, Milan, Gênes, Venise, Florence, Rome et Naples (viâ Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane)

DE PARIS A :	1 ^{re} CLASSE	2 ^e CLASSE	3 ^e CLASSE	
	FR.	FR.	FR.	
Turin.	147 »	106 15	69 25	} Validité : 30 jours.
Milan.	164 80	116 75	»	
Gênes.	169 80	121 40	»	
Venise	216 35	153 75	»	
Florence.	217 40	154 80	»	} Id. : 45 jours.
Rome.	266 90	189 50	»	
Naples	315 50	223 50	»	

La durée de validité des billets valables 30 jours peut être prolongée de 15 jours et celle des billets valables 45 jours peut être prolongée de 22 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal à 10 o/o du prix du billet (cette prolongation ne peut être accordée que par les gares de départ et de destination du billet).

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour de Paris à Turin est portée gratuitement à 60 jours lorsque ces billets sont délivrés conjointement avec un billet de voyage circulaire intérieur italien ou avec un billet d'aller et retour " Turin-Palermo ", ou encore lorsque le voyageur justifie avoir pris, à Turin, soit un billet de voyage circulaire italien, soit un billet d'abonnement spécial italien.

Arrêts facultatifs. — Franchise de 30 kilog. de bagages sur le réseau P.-L.-M.

Trajet rapide en 1^{re} et 2^e classe de Paris à Turin, Milan, Gênes, Venise et Rome, sans changement de voiture.

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

Voyages circulaires en Algérie et en Tunisie

La Compagnie P.-L.-M., dans le but d'augmenter les facilités qu'elle offre pour la visite de l'Algérie et de la Tunisie, met à la disposition du public, à partir du 15 novembre, de nouveaux voyages circulaires dont les billets sont valables 90 jours.

Le prix des voyages circulaires n^{os} 74, 74 A et 74 B (Italie, Tunisie, Algérie) est de :
 561 fr. et 541 fr. 65 en 1^{re} classe
 397 fr. 85 et 382 fr. 10 en 2^e classe

suivant les Compagnies de navigation dont le voyageur utilisera les paquebots.

Le prix du voyage circulaire n^o 75 (Italie, Tunisie, Algérie, Espagne) est de
 1^{re} cl. : 566 fr. 95 et 76 70 pesetas (parcours espagnols)
 2^e cl. : 402 fr. 30 et 56 pesetas (parcours espagnols)

Pour renseignements et billets, s'adresser à la gare de Paris P.-L.-M., et aux bureaux-succursales de la Compagnie, 88, rue Saint-Lazare, et 6, rue Sainte-Anne.

VIENT DE PARAÎTRE

Au Bureau d'édition de la « Schola Cantorum »

Documents pour servir à l'histoire de la Musique

Orfeo, de CLAUDIO MONTEVERDI.

Sélection conforme à l'exécution donnée par les soins de la *Schola Cantorum*, le 25 février 1904. Publiée d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution, par VINCENT D'INDY. Prix net. 8 francs.

Orphée, Cantate française à voix seule et symphonie, de NICOLAS CLÉRAMBAULT.

Rédition d'après l'édition de 1710, avec réalisation de la basse et des parties, et annotations, par CHARLES BORDES. Prix net. 5 francs.



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 2

FÉVRIER



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS



LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . . 11 fr.

SOMMAIRE

<i>Lettre de Mgr Belmont, évêque de Clermont-Ferrand.</i>	
<i>Nos assises et congrès pour 1905.</i>	Charles Bordes.
<i>Avant-propos pour 8 Madrigaux spirituels (à la Vierge) de Palestrina</i>	Camille Bellaigue.
<i>Les Oratorios de J.-F. Le Sueur</i>	Georges Servières.
<i>Henry du Mont (Suite)</i>	Henri Quittard.
<i>Nouvelles de la Musique d'Eglise.</i>	J. de Muris.
<i>Bibliographie musicale</i>	A. Gastoué.

LETTRE AUTOGRAPHE

DE SA GRANDEUR M^{gr} L'ÉVÊQUE DE CLERMONT

Assurant la Schola de son patronage

AUX FÊTES MUSICALES DE JUIN 1905

MONSIEUR,

Je m'empresse de vous remercier de la satisfaction que vous voulez bien accorder au désir que je vous avais manifesté, par le choix de la ville de Clermont-Ferrand comme lieu de rendez-vous pour un congrès de musique religieuse au mois de juin prochain. Je me ferai un plaisir d'y prendre part et d'en favoriser le succès, assuré d'ailleurs en tout ce qui dépendra de moi.

Veuillez agréer l'expression de mes sentiments très distingués.

† PIERRE-MARIE,

Evêque de Clermont.

A Monsieur CHARLES BORDES, directeur de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.



Nos Assises et Congrès pour 1905

La section de Propagande de la *Schola Cantorum*, dont M. Charles Bordes, fondateur de l'œuvre, est particulièrement chargé, donnera cette année plusieurs manifestations musicales importantes en province, afin de développer les moyens de cette propagande, appuyer les réformes prescrites par le Saint-Siège et imprimer à l'œuvre sa direction esthétique générale.

Ces manifestations seront de deux sortes et doublement *traditionalistes*: d'abord dans le domaine musical religieux et aussi dans le domaine musical général des recherches historiques et de la musique populaire. Nous avons déjà exprimé à plusieurs reprises que l'enseignement esthétique dont M. Vincent d'Indy est spécialement chargé comme directeur des études de notre conservatoire libre de la rue Saint-Jacques repose sur deux assises immuables: *la musique religieuse* et *la musique populaire*. On ne s'étonnera donc pas de voir dans certaines de nos manifestations, comme dans presque tous nos programmes, cette double profession de foi artistique; les chanteurs de Saint-Gervais, nos vaillants porte-parole, n'ont jamais cessé, depuis plus de dix ans, de la diffuser en leurs concerts de propagande; à côté des austères et magnifiques motets de nos maîtres du xvi^e siècle, ils ont fait entendre les capiteuses chansons en parties de ces mêmes maîtres et les plus délicieux spécimens des chansons populaires de nos provinces françaises.

Voici quels seront les projets de la *Schola* pour 1905 :

ASSISES MUSICALES RELIGIEUSES DE CLERMONT-FERRAND

les 14, 15 et 16 juin,

instituées à l'instar des fêtes de Bruges de 1902 et consacrées plus spécialement à une vue d'ensemble de la musique religieuse depuis les origines jusqu'à nos jours. Sa Grandeur Mgr Belmont, évêque de Clermont, a donné dans la plus large mesure son haut patronage aux fêtes et assuré la *Schola* d'honorer de sa présence les diverses manifestations musicales qui y seront données (comme le prouve la lettre ci-dessous), en mettant à la disposition des organisateurs les diverses ressources musicales de ses séminaires et pensionnats en vue d'une grande manifestation grégorienne, à l'instar de celle qui a été donnée à Rome lors des fêtes du centenaire de saint Grégoire. Nous reviendrons en détail sur l'organisation de ces fêtes dans

notre prochain numéro et en publierons le programme. Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, spécialement invités par Sa Grandeur, rehausseront de leur présence nombre de séances du congrès. Nous présumons, vu le zèle des organisateurs, aussi bien à Paris qu'à Clermont, que ces fêtes compteront parmi les plus belles que la *Schola* aura données jusqu'à ce jour. Que les amis de la *Schola* se le disent et prennent leurs dispositions pour cette époque. La position centrale de Clermont, au cœur de la nation, ne sera pas sans aider grandement à la réussite de ces fêtes. Certains pourront peut-être déplorer qu'elles n'aient pas lieu pendant les grandes vacances ; mais cette époque nous privait à Clermont de la présence des grand et petit séminaires et de la maîtrise, dont les éléments nous seront si nécessaires pour la grande manifestation grégorienne que nous projetons en l'honneur de l'Esprit-Saint, glorification bien à sa place dans cette octave liturgique que lui a consacrée l'Eglise.

La seconde grande manifestation annuelle que prépare la *Schola* sera :

Le Congrès de la musique populaire de Montpellier

AU DÉBUT DE L'ANNÉE SCOLAIRE DE 1905-1906

Octobre-Novembre 1905.

(Les dates exactes seront publiées ultérieurement)

Ce congrès, pour lequel M. Ch. Bordes vient de s'assurer les plus hauts patronages, sera double et divisé en deux sections :

1° Une section de la musique populaire à l'église, à laquelle Sa Grandeur Mgr de Cabrières, évêque de Montpellier, a bien voulu accorder son haut patronage ;

2° Une section de la musique populaire au foyer et dans la vie, que M. Frédéric Mistral, sollicité dans sa retraite à Maillanne, par M. Ch. Bordes, a bien voulu rehausser de son grand nom de poète et de folkloriste méridional. M. Vincent d'Indy a en outre promis son concours au congrès où il prononcera un discours sur l'emploi de la mélodie populaire dans la symphonie moderne et le drame musical.

La section musicale religieuse ne traitera que de la musique d'église au point de vue populaire, plain-chant, cantiques, noëls anciens, formation de maîtrises populaires, de lutrins de village, etc. Quant à la section profane, on n'y traitera que de la chanson populaire dans toutes nos provinces du Midi, des Pyrénées jusqu'aux Alpes, Gascogne, Languedoc, Limousin, Provence, en y comprenant la Catalogne et le pays basque français et espagnol, et en un mot toutes les terres de *langues d'oc* et romane sans toucher aux questions linguistiques, le congrès, devant rester avant tout un *congrès uniquement musical*.

En attendant que nous en publiions le programme et en vue de rehausser ce programme même, nous sollicitons grandement nos amis des

provinces du Midi de nous envoyer tous les documents qu'ils pourront rassembler de chansons, noëls, plaintes, etc., en langue romane ou française, au travers desquels nous pensons trouver les éléments des auditions, conférences, du congrès et d'une publication qui restera comme preuve de ses efforts et à laquelle auront droit tous les congressistes. Les noms de nos correspondants seront publiés à la suite de chacune des chansons qu'ils nous auront fait parvenir ; nous espérons qu'ils seront nombreux et que la moisson sera bonne. Tous les documents devront être envoyés à la *Schola* au nom de M. *Déodat de Séverac*, compositeur de musique, secrétaire de la section de musique populaire, chargé de centraliser les documents et d'en préparer la publication.

Nos numéros à venir seront pleins de détails sur la mise en marche de ces intéressantes manifestations qui, nous en sommes sûr, feront grandir encore le renom de notre *Schola* et son action extérieure.

CH. BORDES,

Directeur de la propagande de la *Schola*.





AVANT-PROPOS

pour huit Madrigaux spirituels de Palestrina¹

I

Les huit madrigaux de Palestrina dont nous donnons dans *la Tribune* une traduction littérale, et dont le *Bureau d'édition* de la *Schola* va publier, sur une version plus libre, le texte musical, sont tirés : les cinq premiers, du livre I, les trois suivants du livre II des *Madrigaux spirituels à cinq voix*².

Le premier de ces deux livres parut en 1581. Edité d'abord à Venise, chez Gardani, il est dédié, avec les expressions de la plus vive reconnaissance, au prince Buoncompagni, neveu du pape Grégoire XIII, alors régnant, et régnant avec sévérité. Le prince venait, quelques mois auparavant, de confier la direction de sa musique particulière à Palestrina, maître de la chapelle de Saint-Pierre depuis dix années et pour la seconde fois.

Les huit premiers madrigaux du recueil (et par conséquent les nos 3 et 6 de notre anthologie) sont, pour les paroles, de Pétrarque. Ils font partie d'une tendre et funèbre *canzone* où le poète pleure la mort de sa bien-aimée en des strophes appelées les *Vergini di Petrarca*, parce que chacune d'elles commence par le mot : *Vergine*. Plus d'un maître du xvi^e siècle se plut à les mettre en musique. Aucun, d'après certains critiques, ne s'en pouvait mieux inspirer que Palestrina. Les circonstances mêmes l'auraient, dit-on, servi. Veuf depuis un an à peine, il trouvait dans la poésie de Pétrarque une douleur semblable à sa douleur. Il n'y a qu'un obstacle à ce rapprochement. C'est que si Palestrina perdit en effet, le 23 juillet 1580, son épouse, Lucrezia de Goris, dès le mois de février de l'année suivante il en prenait une autre en la personne d'une veuve enrichie dans le commerce de la pelleterie, Virginia Dormuli.

1. En voie de publication au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, pour paraître très prochainement.

2. *Œuvres complètes de Palestrina*, édition Haberl ; Leipzig, chez Breitkopf et Haertel, t. XXIX.

Ainsi le premier livre de nos Madrigaux témoigne de regrets peut-être vifs, mais certainement courts. Il est vrai que la postérité ne saurait se plaindre que Palestrina leur ait moins accordé de son temps que de son génie.

Publié à Rome, chez Coattino, en 1594, le second livre des *Madrigaux spirituels* se peut bien appeler, dans l'acception poétique et banale du mot, « le chant du cygne » de Palestrina. Bains le définit en ces termes, qui conviennent à leur suave tristesse : *un canto dolcissimo e lugubre*. Datée du 1^{er} janvier — exactement un mois et un jour avant la mort du maître, — la dédicace en est adressée à la grande-duchesse de Toscane, Christine de Lorraine. Cette jeune princesse (âgée alors d'une vingtaine d'années) avait épousé en 1589 le duc Ferdinand de Médicis. Et leurs noces, dans l'histoire même de la musique, ne sont pas indignes de mémoire. Luca Marenzio, l'un des maîtres de l'école florentine, avait composé pour cette solennité, sur un poème de Rinuccini, certain *Combat d'Apollon avec le serpent Python*, où semblait renaître — avec un souvenir du « nome pythique » — l'esprit même ou l'idéal de l'antiquité. Cette renaissance, en poésie comme en musique, trouvait dans Ferdinand de Médicis un protecteur zélé. Favorable à la réforme monodique, d'où l'opéra bientôt allait sortir, ami de ce comte de Vernio dans le salon duquel elle se préparait, le prince fut, en 1597, chez Jacopo Corsi, parmi les admirateurs de la *Dafne* de Peri, un des premiers, sinon le premier ouvrage du style nouveau.

Les paroles de ce second recueil de madrigaux sont empruntées à certain office en l'honneur de la Vierge, connu sous le nom de Litanies de Lorette et qui, de Lorette même, s'était partout répandu.

Ce fut le dernier hommage du musicien à la Madone. Peu de jours après, celle-ci lui fit bien voir qu'elle ne l'avait point dédaigné.

Le 26 janvier, atteint d'une pleurésie, Palestrina dut prendre le lit. Le 28, il recevait des mains de saint Philippe de Néri, son confesseur et son ami, la communion d'abord, puis, le 31, l'extrême-onction. Le 2 février, au matin, le maître mourant se souvint, non sans douceur, que peu de temps auparavant il avait mis en musique des Laudes à Marie (celles-là justement dont nous parlons). « Cette pensée, rapporte le biographe de saint Philippe, accroît sa ferveur et son espérance. Alors saint Philippe, s'apercevant de ces bonnes dispositions et les excitant davantage, dit à son cher fils spirituel, avec cet air amoureux de Dieu qui lui était ordinaire : « Voudrais-tu aller jouir aujourd'hui de la fête qui se « fera dans le ciel en l'honneur de la Reine des Anges et des Saints? » Palestrina, qui était très pieux et avait tant de fois, par la douce parole de sa musique, honoré la grande Mère de Dieu, se sentit tout ému à cette invitation. Alors il recueille son dernier souffle et répond : « Oui, « je le désire ardemment ; puisse Marie, mon avocate, me l'obtenir de « son divin Fils ! » — A peine Palestrina eut-il proféré ces paroles, que, très présent à lui-même, tranquille et plein de confiance dans la miséricorde du Seigneur, il rend paisiblement son âme à Dieu et vole, comme on aime à l'espérer, par l'intercession de la Vierge Marie et par

les prières de son saint confesseur Philippe, au lieu où l'on chantera éternellement ¹. »

A l'occasion de notre premier livre de madrigaux, le rapprochement de l'art et de la vie de l'artiste ne s'était pas fait, nous l'avons vu, sans une légère et presque ironique dissonance. La rencontre cette fois est plus harmonieuse. L'« œuvre » et le « moment », comme disait Taine, se ressemblent davantage et s'accordent même étroitement par la mélancolie et par la piété.

II

Les huit madrigaux ici publiés, ainsi que tous ceux qui composent les deux livres en question, sont des œuvres — et des chefs-d'œuvre — d'un art non pas liturgique, c'est-à-dire d'église, mais religieux seulement. « *Mottettini, canzonette o laudi spirituali*, » comme Baini les appelle avec grâce, ils devaient servir d'accompagnement et de parure aux exercices de la congrégation fondée par saint Philippe de Néri. Musique de chambre, de chambre sacrée ou d'« oratoire », ils peuvent passer pour une esquisse, une annonce du genre — alors prochain — de l'*oratorio*. Tel est leur premier titre à l'intérêt de la critique et de l'histoire.

Ils en ont deux autres encore, dont le caractère a quelque chose de plus spécifique et, pour ainsi parler, de plus personnel.

On saisit, on surprend en eux le point où la polyphonie vocale s'entr'ouvre, et laisse percer la mélodie naissante ou renaissante. Le premier madrigal et le quatrième (n^{os} 3 et 15 du livre I) sont à cet égard tout à fait significatifs. Il suffit ici de séparer la partie supérieure des quatre autres pour isoler un véritable chant, que le reste des voix se contente alors d'accompagner. Cet accompagnement sans doute, loin de jamais abandonner la mélodie, ne cesse pas un instant de la soutenir; il en remplit, quand elle vient à s'interrompre (ne fût-ce que pour respirer), les vides et les silences. Mais il ne l'absorbe déjà plus ni peut-être même il ne l'égale. Voici que la personne ou l'individu sonore se constitue; il se dégage du groupe ou du nombre, qu'il finira par dominer, en attendant qu'un jour il le répudie. Un élément, une forme de beauté se retire devant une autre, qui s'avance. Et ce double mouvement enferme un passage important de l'évolution de notre art.

Autant que dans l'intérêt mélodique, la valeur de ces madrigaux pa-lestriniens consiste dans le caractère expressif et dans la vérité. Ce dernier mérite est de ceux qu'assez communément, et faute de la bien connaître, on conteste, si même on ne le refuse, à la musique de Palestrina. D'un semblable refus, chacun des madrigaux spirituels suffirait à démontrer l'injustice. Pleine de sons, il n'est pas vrai le moins du monde que cette polyphonie soit vide de sens. Le sens, au contraire, ou le sentiment l'anime tout entière. Entre la parole ou la pensée et la note,

1. *Vie de saint Philippe de Néri*, par S. Em. le cardinal Capecelatro, archevêque de Capoue; traduction du P. Bezin, de l'Oratoire, 2 vol., Poussielgue.

la musique établit et soutient ici des rapports dont la justesse n'a d'égale que la délicatesse et la variété.

Sur la première *canzone* une couleur de mélancolie et de tendresse est répandue. Pour que dans la musique, selon la poésie, la plainte d'Eve se change — un instant — en allégresse, il suffit qu'à des valeurs longues et graves, d'autres, plus vives et plus légères, succèdent. C'est assez de trois notes, qu'une voix de soprano reprend et répand sans cesse, pour que leur effusion constante nous donne, comme les mots, plus que les mots, l'impression d'une éternelle béatitude.

Il n'est pas un de ces madrigaux qui ne renferme des traits analogues. Voyez dans le second (n° 6 du premier livre) sur les mots : *in che terribil procella* (« en quelle horrible tempête »), la succession brève et fort expressive des valeurs pointées ; un peu plus loin, comme contraste avec l'invocation, claire elle-même, à la « Vierge claire », notez l'accent douloureux et sombre que donne aux voix la honte de l'âme s'avouant pécheresse.

Souhaitons-nous plus de couleur et de mouvement ? Le dernier madrigal (n° 28 du second livre) a quelque chose de pompeux et de festoyant. Il convient au triomphe de la Reine des cohortes saintes, et comme dirait Bossuet, à quelque magnifique entrée de « cette princesse ». Mais surtout le sixième madrigal (n° 1 du livre second) éclate avec une véritable splendeur. Je ne sache pas qu'un peintre, un sculpteur de la Renaissance ait représenté jamais le Christ, « *Figlio immortal d'immortal Padre*, » plus digne de ce beau nom, plus rayonnant et plus victorieux que n'apparaît ici le Christ de Palestrina.

De tels éclairs sont rares. Quand ils ont brillé, ce n'est plus dans la nuit qu'ils nous laissent, mais dans un demi-jour délicieux ; à sa lumière douce, des sentiments discrets et tendres se développent et fleurissent. Comme le chant grégorien, comme lui riche, et fidèle comme lui, la polyphonie palestrinienne exprime ce qu'on a si bien défini « la partie affective de la prière ¹ ». Affective sans violence et sans trouble, elle l'est avec profondeur et surtout avec sincérité. *Grande imitatore della natura*. Un contemporain du maître l'a justement honoré de ce titre. Une fois de plus ici, dans la musique de Palestrina, la pensée, religieuse et mystique,

Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux.

Mais son voile est léger, et derrière la gaze sonore on voit encore, on voit toujours la vérité.

CAMILLE BELLAIGUE.

1. L'expression est de Dom Pothier.

TRADUCTION DES HUIT MADRIGAUX SPIRITUELS

1. — Livre I, n° 3.

Vierge pure, en ta parfaite intégrité,
De ton aimable enfant toi la fille et la mère,
Lumière de cette vie, et de l'autre, parure,
C'est par toi que ton fils et celui du souverain Père,
O fenêtre du ciel brillant, ô Sublime,
Est venu pour sauver nos derniers jours.
Entre tous ceux qui vivent au séjour terrestre,
Seule tu fus élue,
Vierge bénie,
Par qui la plainte d'Eve en allégresse se change,
Rends-moi — tu le peux — digne de grâce,
O toi bienheureuse à jamais,
O toi couronnée déjà dans le céleste royaume.

2. — Livre I, n° 6.

Vierge claire et stable pour l'éternité,
Etoile de cette mer orageuse,
Du fidèle nocher guide fidèle,
Pense à quelle horrible tempête
Je me retrouve en proie, seul, sans pilote.
J'entends déjà tout près les derniers mugissements.
Mais en toi mon âme se confie.
Elle est pécheresse, je ne le nie point,
O Vierge, mais, je t'en prie,
Que ton ennemi ne se raille point de mes maux.
Qu'il te souvienne que notre péché
Fit prendre à Dieu, pour notre délivrance,
Une chair humaine en l'asile de ton sein virginal

3. — Livre I, n° 10.

O Soleil couronné
De sept éclatantes lumières,
O foyer tempéré
Qui brûle et ne consume point ;
De tant d'habitudes coupables,
Amour, viens me purifier
Et daigne habiter
En un cœur que ta ferveur seule enflamme.

4. — Livre I, n° 15.

Amour, si tu ne m'es donné,
Vainement je m'efforce.
Tu le sais, je suis infirme,
A cause de l'antique péché.
Je suis affamé, mendiant,
Plein de misère et de mal ;
Et de mon âme charnelle,
Sans ton secours, la vie est une mort.

5. — Livre I, n^o 19.

O doux Jesus, ô immense Amour.
Inestimable don !
Quelle est donc ma misère,
A moi qui te fais et que tu suis à toute heure !
Comment ai-je mérité, mon doux Seigneur,
Qu'avec tant de bonté.
Si largement, en mon cœur méchant,
Tu verses ta tendresse ;
Et que mon âme, qui toujours t'offensa,
Avec tant de douceur tu l'appelles !
Et voici qu'il me semble que tu m'aimes
Comme un bon père et non comme un maître.

6. — Livre II, n^o 1.

Fils immortel d'un Père immortel et fils
Mortel d'une mère mortelle, Dieu suprême
Et homme, toi qui, mourant par un dessein divin,
Triomphas de la mort et de l'enfer ;
Tourne avec pitié vers moi, tourne ce regard
Où l'univers à toute heure trouve sa règle et sa loi :
Pendant que de mes péchés, innombrables,
J'implore de toi, par ta mère, le pardon.

7. — Livre II, n^o 21.

L'esprit, de son propre domaine
Chassé jadis par l'impiété et la tyrannie du sens pervers,
Brûlant aujourd'hui de saint amour et de foi,
Soupire après le siège même de son empire,
Le trône de Salomon. Fais que ses pas —
Dans les voies qui sont tiennes et montent droit au ciel —
Rentrent et s'affermissent, et que, de vile servante,
L'âme redevienne maîtresse et souveraine.

8. — Livre II, n^o 28.

Reine des Vierges et de toutes
Les cohortes bienheureuses des saints,
Fais que de mon cœur de pierre et de
Mes yeux arides, sortent sans cesse des soupirs et des pleurs.
Si de mon âme les vertus furent détruites
Par les attrait du monde et par les charmes
Des esprits mauvais, que par toi mon état change,
Et qu'en soupirant, en pleurant, je sois heureux.





Les Oratorios de J.-F. Le Sueur

Après avoir comparé en Le Sueur le compositeur dramatique et le maître de chapelle, Raoul Rochette, dans l'Eloge qu'il lut à l'Institut le 5 octobre 1839¹, concluait en ces termes : « L'Eglise garde plus fidèlement les talents qui se vouent à son culte que le monde ne fait de ceux qui travaillent pour ses plaisirs. Il y a toujours dans les travaux de ceux que la religion inspire quelque chose de sa puissance et de sa durée ; et c'est ce qui a lieu surtout pour la musique... On peut dire des chants de l'Eglise qu'ils participent à ce qu'elle a elle-même d'immuable et de sacré. » Raoul Rochette fut mauvais prophète en ce qui concerne Le Sueur. L'Eglise a négligé de garder le souvenir d'un musicien qui a tant écrit pour elle et qui a dû le meilleur de sa renommée à ses productions religieuses. Octave Fouque, qui a écrit la moitié d'un volume in-18 sur Le Sueur dans ses *Révolutionnaires de la Musique*², n'a étudié de près que l'*Oratorio de Noël*. C'est le seul pour lequel on ait une date certaine. Après avoir épuisé toutes les sources d'information, notices des dictionnaires, souvenirs des contemporains ou des descendants, archives, ouvrages historiques et journaux du temps, j'en suis réduit à exposer de simples conjectures, — et je m'en excuse d'avance auprès du lecteur, — en ce qui concerne l'origine, l'époque de la composition et de l'exécution de la plupart des oratorios de Le Sueur.

Avant de les passer en revue, il me semble utile de rappeler brièvement ici la carrière de leur auteur. Cet essai rapide de biographie servira à faire connaître l'homme et l'artiste, à rectifier bien des erreurs comises par les faiseurs de notices et les compilateurs de dictionnaires.

Jean-François Le Sueur est né le 15 février 1760 (et non 1763) à Drucat-Plessiel, près d'Abbeville³. On a beaucoup discuté sur la con-

1. Publiée dans la *France musicale* d'Escudier le 17 novembre 1839, cette notice parut chez Didot en brochure, l'année suivante.

2. 1 vol. in-18, Paris, 1883, Calmann Lévy. Cet ouvrage est la notice la plus développée qu'on possède sur Le Sueur ; mais si l'auteur a complété sur certains points les travaux de ses prédécesseurs, il a négligé d'élucider d'autres côtés de la biographie du compositeur, et son livre est dominé par l'idée fixe de faire voir en Le Sueur le précurseur de Berlioz.

3. Rectification à la notice sur *Le Sueur* de R. Rochette, par un de ses camarades d'enfance, l'abbé Tiron, ancien maître de musique à la cathédrale de Saint-Ouen, etc... (*France musicale* du 19 avril 1840.)

dition sociale de ses parents. D'après les uns, son père était un obscur paysan; d'après les autres, plutôt un agronome qui vivait, très pauvrement d'ailleurs, du produit de ses terres. D'autres le font descendre de Pierre Sueur, échevin d'Abbeville en 1192. Sa famille aurait donné des *mayeurs* et des échevins aux villes de Boulogne, de Saint-Valéry-sur-Somme et d'Abbeville. Alliée aux plus nobles maisons de la Picardie, aux Créqui, aux Rambure, aux Chastellux, aux Castillon, aux Séguier, elle se rattacherait à celle d'Eustache Le Sueur, l'illustre peintre du temps de Louis XIV. Cette prétention qu'énonçait dans son éloge académique Raoul Rochette¹, qui tenait ses renseignements de la veuve du compositeur, était celle de Le Sueur lui-même². Ses amis l'avaient publiée bien longtemps auparavant, un rédacteur anonyme du *Mercur de France* le 29 avril 1786, Ducancel, dans son *Mémoire pour Le Sueur*, en 1802, et Choron avait recueilli cette tradition dans son *Dictionnaire historique des musiciens*, qui date de 1810.

En réponse à la notice de Raoul Rochette imprimée dans la *France musicale* d'Escudier (17 octobre 1839), l'abbé Tiron, qui avait connu Le Sueur à la maîtrise d'Amiens, s'inscrivit en faux contre cette double légende³ : naissance noble et parenté avec Eustache Le Sueur. Son condisciple s'appelait, affirmait-il, simplement Sueur ; il était le fils de Jean Sueur, pauvre paysan du hameau du Plessis, dépendant du village de Drucat, entre Abbeville et Saint-Riquier, et il était né dans une chaumière⁴. Cette affirmation d'un prêtre qui a connu Le Sueur tout enfant, qui a partagé ses études et ses jeux, semble décisive. Elle fut cependant démentie en 1844 par la notice de Stephen de la Madeleine, qui était documenté par la famille de l'artiste et qui l'avait connu de près. La tradition, conservée encore aujourd'hui par les héritiers de Le Sueur⁵, est confirmée par les pièces concernant la généalogie du compositeur, comprises dans les papiers de Le Sueur appartenant aux Archives de l'Opéra. L'artiste eut d'ailleurs à faire la preuve de ses dires pour obtenir la noblesse que Charles X lui accorda par une ordonnance

1. Et, après lui, Stephen de la Madeleine dont la brochure parut en 1844, et deux notices publiées, l'une en 1844 dans les *Notabilités contemporaines*, revue mensuelle, avec un portrait lithographié, l'autre dans les *Archives générales*, en 1854, signée par M. de Vilagre, secrétaire de Baour Lormian, qui avait été en relations suivies avec Le Sueur.

2. Note rédigée le 4 thermidor an X, où il réclame ses titres et fait valoir ses parentés. (Papiers de Le Sueur, Archives de l'Opéra.)

3. Article cité plus haut.

4. La même thèse a été soutenue plus récemment par M. L. Petit, dans sa petite brochure in-8^o, publiée en 1883, à Abbeville. D'après cet auteur, qui a publié l'extrait de naissance de l'artiste, le père de Le Sueur s'appelait Jean-François Sueur, il était batteur en grange chez M. Descaules, receveur des Domaines du Ponthieu au Mesnil-Val-Cresson, ferme dépendante de Drucat. Il se maria au Plessiel avec Jeanne Duchaussoy.

5. Boïsselot écrivait à Escudier que la famille de Le Sueur (dont il était le gendre) prenait la responsabilité des assertions qu'avait formulées Raoul Rochette. Il annonçait l'intention de publier une biographie authentique de son maître qu'il n'a jamais écrite. (*France musicale* du 26 avril 1840.)

royale du 17 juillet 1828, avec le titre d'écuyer et le droit de relever les armes d'Eustache Le Sueur.

Au reste, je n'ai discuté cette question que dans le but d'élucider les points obscurs de sa biographie ; elle est à mes yeux sans importance. *Spiritus flat ubi rull.*

D'après les notices des dictionnaires, qui tous se recopient, la vocation du compositeur se serait déclarée de très bonne heure, lors du passage d'un régiment au Drucat-Plessiel. La musique s'étant mise à jouer, l'enfant se serait écrié : « Oh ! plusieurs airs à la fois ! » Ce récit est traité de légende, avec toutes les apparences de la raison, par l'abbé Tiron.

Que Jean Sueur fût un simple paysan ou un cultivateur de bonne race peu fortuné, suivant la version de Stephen de la Madelaine, il plaça son fils, à l'âge de 7 ans, comme enfant de chœur à la collégiale Saint-Wulfran d'Abbeville ; puis, comme celui-ci avait une voix de soprano magnifique, il l'offrit aux chanoines d'Amiens, qui l'admirent à leur maîtrise. C'est là que Le Sueur apprit ce qu'il savait de latin. Il n'entra au collège de la ville que lorsqu'il eut perdu sa voix, à l'âge de 15 ans. Il y fit sa philosophie et reçut la tonsure. A sa sortie du collège, il fut nommé maître de chapelle à Séz, en 1778. Il avait donc dix-huit ans, et non seize ans et demi, comme on l'a soutenu.

A ce moment, son instruction musicale ne devait pas être bien avancée, s'il faut en croire son condisciple, l'abbé Tiron, qui ne partage pas sur les maîtrises de l'Ancien Régime l'opinion favorable de Raoul Rochette¹. Le jeune maître de musique dut sentir les lacunes de ses connaissances techniques, car, l'année d'après, il venait à Paris demander des leçons à l'abbé Roze, maître de chapelle aux Saints-Innocents, qui l'agréa comme sous-maître. « C'était, dit Stephen de la Madelaine, un compositeur médiocre, mais un bon théoricien. »

En 1779, Le Sueur obtint le poste de Dijon et la faveur de M. de Vogüé², évêque, amateur passionné de l'art musical, ainsi que l'appui de M. de Vergennes, ambassadeur de France à Venise, qui passait une partie de l'année à Dijon, de M. de La Tour du Pin, gouverneur de la ville, de M. de Surjet, trésorier des Etats de Bourgogne, et d'autres personnages de marque. En 1782, il se rendit au Mans pour exercer les mêmes fonctions, puis, au bout de quelques mois, à Saint-Martin de Tours. Mais il quitta bientôt la capitale de la Touraine pour celle de la France.

1. Celui-ci exprimait évidemment les idées de Le Sueur. On sait que la principale cause de la brouille de Le Sueur avec Sarrette fut la publication de la brochure dans laquelle il proposait de fonder un enseignement musical basé sur les principes des maîtrises. Cette brochure parut en 1801.

2. Brochure de Ducancel : *Mémoire pour Le Sueur, l'un des inspecteurs de l'enseignement au Conservatoire de musique, au conseiller d'Etat, chargé de la direction et de la surveillance de l'instruction publique, en réponse à la partie d'un prétendu recueil de pièces imprimé soi-disant au nom du Conservatoire et aux calomnies dirigées contre le citoyen Le Sueur par le citoyen Sarrette, directeur de cet établissement et autres, ses adhérents... par le citoyen G. P. Ducancel, défenseur officieux et ami de Le Sueur* Imp. chez Goujon fils, rue Taranne, n° 737 (Vend. an XI).

Paris l'attirait pour deux raisons : Legros le conviait à venir entendre exécuter au Concert spirituel des motets de sa composition ¹, et il allait succéder à l'abbé Roze comme maître de chapelle aux Saints-Innocents. Le Sueur fut admis sur le rapport favorable d'un jury composé de Gossec, Grétry, Philidor, et il fit à Paris la connaissance de Sacchini, qui le prit en affection au point de corriger plusieurs de ses œuvres. Le disciple ne fut pas un ingrat. Sacchini étant mort à Paris le 8 octobre 1786, Le Sueur composa, sur un poème de Moline, un morceau vocal aux allures d'apothéose, intitulé *l'Ombre de Sacchini*, qui fut chanté le 8 décembre au Concert spirituel ², en même temps que l'oratorio *Esther*, de ce maître. Il remplit ses fonctions aux Innocents de 1784 à 1786.

A propos de son entrée à la maîtrise de Notre-Dame (le 26 juin 1786), on a prétendu qu'il fallait être dans les ordres ou avoir quarante ans pour obtenir le poste de maître de chapelle, et que Le Sueur l'emporta au concours sur 45 concurrents ³. Tout cela est contourné. Le Sueur n'eut pas à subir l'épreuve d'un concours, et sa jeunesse ne l'empêcha pas d'être préféré à d'autres candidats. Il avait pour lui d'abord l'expérience des fonctions qu'il allait remplir ⁴, ses succès au Concert spirituel et la protection de plusieurs grands seigneurs qu'il avait connus à Dijon ou ailleurs. Quant à la prêtrise, elle n'était point exigée, et ce n'est nullement parce qu'on cherchait à le faire entrer dans les ordres, contrairement à ce qui a été écrit, qu'il fut contraint, l'année suivante, de donner sa démission. On verra plus loin de quelle manière il quitta Notre-Dame.

Le seul fait exact, c'est que l'archevêque de Paris, Mgr de Juigné, aurait voulu l'attirer vers la carrière ecclésiastique, tandis que ses protecteurs mondains, MM. de Vergennes, de Villequier, de Choiseul, de Breteuil, le poussaient vers le théâtre. Etant aux Saints-Innocents, sur un livret d'un nommé Dercy que Sacchini avait abandonné, Le Sueur avait écrit la partition de *Télémaque*, qui attendait son tour dans les cartons de l'Opéra. Ses relations avec Gossec, Grétry, Piccinni, l'attiraient de ce côté. L'ardeur de la jeunesse devait bouillonner dans le cerveau de ce maître de chapelle de vingt-six ans et le pousser à introduire du dramatique dans la musique d'église. Déjà, dans les compositions « pleines d'esprit et de chaleur » qu'il avait fait entendre au Concert spirituel, le *Mercur de France* ⁵ avait remarqué que l'auteur, « nourri des ouvrages des bons maîtres », *soignait particulièrement son orchestre*. « Sa musique est très dramatique ; peut-être même a-t-elle plus ce caractère

1. Je n'ai pas trouvé trace de ces exécutions. M. Michel Brenet, dans son excellent travail sur les *Concerts en France au XVIII^e siècle*, signale à la date du 22 mars 1785 une Ode de J.-B. Rousseau et les 12 et 15 avril 1786, des chœurs écrits sur les poésies sacrées de Racine et de Corneille (*Guide musical* du 1^{er} avril 1900).

2. M. Ad. Jullien a cité les paroles de Moline dans son livre : *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, 1 vol. in-18, Paris, 1878, Didier.

3. *Notabilités contemporaines*, R. Rochette, Stephen de la Madelaine.

4. Et les attestations favorables de tous les chapitres qui avaient pu l'apprécier comme maître de chapelle. Conservées dans les papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra, elles m'ont servi à rectifier les dates de ses services.

5. N^o du 29 avril 1786.

que celui de chapelle, *ce qui est un heureux défaut.* » Cette manière de voir du rédacteur anonyme, un ami probablement, était évidemment celle de Le Sueur, car, dès son entrée à Notre-Dame, il fit exposer au chapitre, dans la réunion du 3 juillet 1786, par un de ses partisans, M. de Mondran, ses vues pour la fête de l'Assomption¹. Il demandait « la permission d'ajouter de la symphonie à sa musique pour les quatre grandes fêtes de l'année », sauf à compenser ces frais supplémentaires par des économies sur l'emploi des instruments les autres jours. Le chapitre y consentit.

Le premier essai eut lieu les 14 et 15 août 1786². Encouragé par les succès, le chapitre l'autorisa à renouveler la tentative pour les fêtes de Pâques, de la Pentecôte, de l'Assomption et de Noël, et, dans sa séance du 17 novembre 1786, il porta à 2400 fr. le chiffre de la subvention extraordinaire accordée au maître de chapelle, à ces deux conditions : 1° que le nombre des symphonistes ne gênerait pas les cérémonies du chœur ; 2° que l'accès en serait sévèrement interdit à tout chanteur de théâtre et qu'aucun ne pourrait y être admis sous aucun prétexte. Le Sueur n'avait pas respecté cette défense ; il avait introduit « les gens de spectacle dans la première église pour y chanter pendant la célébration de nos redoutable mystères », et les personnes pieuses en avaient été chagrînées³. Il donnait des motets et des messes à grand orchestre à Notre-Dame. La foule s'y rendait par curiosité. Aussi ces solennités musicales furent-elles surnommées « les opéras des gueux ».

Pour répondre aux critiques qui lui étaient adressées, Le Sueur fit paraître chez la veuve Hérisant, imprimeur du chapitre, un *Essai de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique pour la fête de Noël*⁴. Joignant l'exemple au précepte, il avait composé pour cette fête une messe d'un genre particulier. Cette messe est devenue ce qu'on a appelé l'*Oratorio de Noël*. La partition gravée diffère un peu de ce qu'elle était à l'origine d'après le programme de la brochure, Fouque l'a déjà remarqué. Son étude ayant reproduit le plan de Le Sueur, je m'abstiens de le développer. D'ailleurs, l'analyse même qui est donnée ci-après de la partition le résume en fait.

D'après ce plan, l'œuvre débutait par une ouverture dans laquelle l'orchestre devait rappeler les prédictions relatives à la naissance du Messie. L'annonce solennelle devait être faite par un récit des trombones ; une marche retentissait au moment de la venue de l'Ange. Un

1. Archives Nationales : Registre des délibérations du chapitre de Notre-Dame LL 232₄₀. Voir le livre de l'abbé Chartier, sur *L'ancien Chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise*, 1 vol. in-18. Paris, 1897, Perrin.

2. Le *Journal de Paris* du 13 août 1786 annonçait, pour le 14, un *Tè Deum* à orchestre aux matines, et pour le 15, messe et vêpres de l'abbé Le Sueur. Jusque-là, dit l'auteur de la note anonyme, la musique vocale de Notre-Dame n'était accompagnée que de basses et de bassons.

3. Abbé Chartier, G. Fouque. L'abbé Tiron rapporte que l'archevêque de Paris, Mgr de Juigné, blâmait Le Sueur d'introduire dans le sanctuaire des chanteurs de l'Opéra, Laïs entre autres et surtout un certain Murgeon, qui avait une voix de soprano. Il le croyait castrat, à tort du reste.

4. 1 br. in-8°, 1787.

unisson devait faire entendre l'air traditionnel relatif aux vœux des Prophètes. Cette ouverture n'a pas été conservée dans l'édition définitive de l'oratorio. D'ailleurs, même au moment où il composait sa messe de Noël, le compositeur n'a pas réalisé toutes les intentions exprimées dans sa brochure. Il vaut donc mieux examiner ce qu'il a fait que ce qu'il prétendait faire.

Comme celle d'une messe ordinaire, la partition débute par le *Kyrie*. Il est en *ré* mineur, à 3 temps ; des appoggiatures plaintives en font le caractère. A la fin du développement intervient dans l'orchestre le thème d'un air antique que l'auteur dit être « un Noël de l'ancienne Eglise d'Occident ». C'est un Noël très connu que beaucoup de musiciens ont employé ultérieurement. Suit un épisode descriptif intitulé : scène religieuse de nuit. Le chœur expose le récit de l'Evangile ; puis intervient le Noël « de l'Eglise gallicane », à 3/4 : *Or, dites-nous, Marie...*, qui amène un pompeux *Gloria* en *mi* naturel. Un conduit le relie à « l'Appel des bergers et pasteurs de la campagne de Bethléem », puis vient un « air antique de l'Orient, devenu le Noël de l'Eglise gallicane » : *Voici la nouvelle que Jésus est né*. Après quoi Le Sueur, écrivait l'abbé Tiron, avait « établi le *Laudamus te* du *Gloria* sur un air de marche qui faisait le motif du chœur ; mais, en même temps, on entendait l'air de Noël : *Où s'en vont ces gais bergers ?* joué par les bassons, trombones, etc., de manière que tout cet ensemble devait, selon lui, faire comprendre aux auditeurs que ce *Laudamus* était le cantique que chantaient les bergers en allant à Bethléem ¹. » Le morceau se développe en un grand *crescendo*, puis finit *pianissimo* sur l'*Adoramus te*.

Deux saintes femmes, arrivées à la crèche, adressent leurs actions de grâces à Jésus dans un duo à 3/4 en *fa* en style d'opéra, puis arrivent les pasteurs. Le chœur qu'ils chantent consiste en une reprise du *Laudamus* en *sol* majeur.

Le numéro suivant est un morceau d'ensemble à 3/4 en *ut* mineur, formé du chœur des bergers et des deux saintes femmes sur le *Domine Deus*, suivi d'un chœur fugué sur le *Qui tollis peccata mundi*. Après un épisode mélodieux sur un air populaire, vient un grand *crescendo* suivi du *Laudamus* formant *coda*.

L'une des saintes femmes chante à la gloire du Rédempteur un air de soprano (*allegro* en *fa*) pompeux et éclatant. L'orchestre y mêle un ancien « Noël d'origine hébraïque que l'Eglise d'Orient transmet à celle d'Occident ». Un peu plus loin, sous les mots : *Gloria Dei Patris*, se dessine un chant de même origine « dont l'Eglise d'Occident fit un Noël ». Le musicien le transforme en *Sanctus*.

Enfin, Le Sueur introduit dans sa partition « une hymne pastorale, composée d'un chant d'annonce, de deux strophes, d'une antistrophe, avec épode ». Le chant d'annonce, d'après l'auteur, serait un chant antique sur lequel l'Eglise gallicane a parodié l'hymne latine : *Jam de-*

1. Telle était bien l'intention de Le Sueur. Sa brochure l'indique.

sinant. Cette partie de l'œuvre se termine par une *bergerie*¹, morceau bien rythmé à 3/4 en *ut* sur l'hymne de Noël dans lequel Le Sueur a introduit divers plains-chants, entre autres un *noël* suisse. Sur le verset : *Stabulum respices*, le mouvement se ralentit, l'hymne finit *smorzando*.

On voit le procédé : il consiste à respecter dans ses grandes lignes la liturgie de la messe et à en varier l'aspect, comme les rites consacrés varient, suivant la fête du jour, la couleur des habits sacerdotaux. Le musicien prend le texte même des prières, mais les adapte au caractère de la solennité par une dramatisation intentionnelle, complétée au besoin par des adjonctions de récits en latin relatifs au fait religieux commémoré par la cérémonie. De plus, afin que les assistants participent de cœur à l'action, des airs populaires bien connus se font entendre en même temps, suggérant au souvenir de chacun et la fête célébrée et le moment de l'action. C'est l'application à la musique religieuse du procédé imaginé par Grétry : le rappel d'un motif de l'ouvrage provoquant l'émotion par la suggestion qu'il évoque. Telle la mélodie : *Une fièvre brûlante* dans *Richard Cœur de Lion*. Mais ici, à un thème arbitrairement créé par le musicien, est substitué un air populaire connu de tous, doué d'une signification caractéristique². C'est, si l'on me permet l'accouplement un peu singulier de ces deux termes, l'emploi d'un *leit-motiv* provenant de la tradition. Ainsi s'explique le titre inscrit par Le Sueur sur les brochures par lesquelles il répondit à ses détracteurs, *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*.

Suivant lui, la musique a pour but l'*imitation*, ce qui est bien une conception littéraire de cet art, et l'on comprend dès lors que son intention de rendre la musique sacrée descriptive et dramatique, qui scandalisait les personnes pieuses et fit dans ce genre « une véritable révolution », ait eu l'approbation de gens de lettres tels que Chamfort, Marmontel, l'abbé Aubert, le comte de Lacépède, qui le soutenait dans le *Journal de Paris*. Il est assez naturel également que des compositeurs dramatiques tels que Piccinni, Gossec et Grétry, se soient déclarés ses partisans.

Le Sueur fit donc paraître successivement, tant pour répondre à ses détracteurs que pour répandre ses idées, après la brochure relative à la messe de Noël, deux essais dans lesquels il donnait le plan d'une musique propre à la fête de Pâques, à celle de la Pentecôte. Le plan de la fête de l'Assomption est imprimé à la fin de l'« *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité, dans lequel l'auteur, à la suite de ce qu'il a déjà publié à ce sujet, donne à ceux de ses élèves qui se*

1. Cette appellation baroque (*bergerie religieuse*) se retrouve comme sous-titre à l'*Agnus Dei* de la 2^e Messe solennelle de Le Sueur.

2. Lacépède (cité par le Dictionnaire de Choron) s'exprimait en ces termes sur cette innovation : Le Sueur « a cru devoir faire entendre assez souvent les airs sacrés qui, liés depuis longtemps à des paroles très connues, ont acquis, pour ainsi dire, une expression déterminée et peuvent fixer les significations vagues ou éclaircir les intentions obscures ». Lettre publiée dans le *Journal de Paris* (1^{er} mai 1787).

destinent à composer la musique de nos temples, les préceptes qu'il a cru nécessaires pour mettre le plus de poésie, de peinture et d'expression possible dans leurs ouvrages¹ ».

Les brochures de Le Sueur sont très curieuses. Emaillées de citations latines; elles sont encombrées d'un amas d'érudition archéologique, semées de considérations sur le rythme poétique et la musique dans l'antiquité, dont la valeur est des plus contestables, elles empruntent, comme le remarquait Oct. Fouque, des comparaisons fréquentes à la peinture et aux arts plastiques; elles expriment des réflexions qui s'appliquent plutôt à l'art dramatique qu'à la musique sacrée, donnent des conseils sur la manière de traiter le sujet, sur les convenances de l'expression suivant l'âge et le caractère du personnage, suivant la contrée. « La colère du roi ne sera pas rendue comme celle du paysan. » De même, « les regrets de Madeleine ne doivent pas être exprimés avec les accents qui peindraient les regrets de Vénus ou la mort d'Adonis, les regrets de Madeleine ne doivent pas être rendus par les inflexions qu'on prêterait à une femme ordinaire dans la douleur. »

C'est cette idée des convenances dramatiques qu'il transporte et applique dans le domaine de la musique religieuse : « Le *Kyrie* de la messe de Pâques, écrivait-il dans sa brochure sur la fête de Noël, ne doit pas avoir le même accent que celui du Vendredi saint. » Il en est de même du *Crucifixus*. Il revient sur cette idée dans sa brochure relative à la fête de Pâques. — « Dira-t-on, s'écrie-t-il dans le préambule, que la musique d'église ne doit pas être dramatique? Mais interrogeons les compositeurs célèbres : interrogeons les Gluck, les Piccinni, les Grétry, les Paësiello, les Philidor, les Anfossi; ils nous répondront, ou plutôt leurs chefs-d'œuvre répondront pour eux que la musique dramatique est celle qui est imitative; que celle qui est imitative est celle qui rend les situations, qui excite, au fond des âmes, les sentiments qu'elle exprime; enfin ils répondront que la musique imitative est celle qui peint. Or, la musique d'église doit peindre; elle est donc dramatique. Pour être telle, elle se sert des mêmes moyens qui sont propres à ce genre de musique. Ses voix, ses instruments, sa magie, ses effets, sont les mêmes... »

Oct. Fouque a négligé d'étudier en détail cet *Exposé* de Le Sueur, prétendant que les programmes imaginés pour les autres fêtes religieuses ne sont que la répétition de celui déjà expliqué pour la fête de Noël. Dans le fond, le procédé est le même, certainement, mais les détails valent d'être connus.

D'après le *Dictionnaire* de Fétis, le Sueur aurait composé, selon ces principes, des messes pour les offices de Pâques, de la Pentecôte et de l'Assomption en 1787. J'ignore si elles étaient entièrement conformes aux plans développés dans ses brochures². Toutefois, plusieurs

1. Ces quatre brochures furent publiées en 1787, dans le même format, chez la veuve Hérisant.

2. D'après la lettre de Lacépède au *Journal de Paris* (1^{er} mai 1787), l'artiste aurait réalisé ses intentions dans la messe de Pâques.

notices font mention d'une ouverture symphonique précédant la messe de Pâques et de la stupéfaction que produisit cette innovation.

Le programme de la fête de l'Assomption étant le plus extraordinaire comme richesse d'imagination, je le citerai de préférence, ne pouvant les exposer tous.

Je passe sur l'ouverture qui doit, en raccourci, retracer toute la vie de la Vierge. Au premier *Kyrie*, un morceau d'un caractère lamentable dépeint la marche des Apôtres allant au tombeau de Marie. Chœur de plaintes tiré du plain-chant : *Ad te clamamus exules filii Evæ.*

« Vœux des Apôtres adressés à Jésus-Christ pour demander d'être un jour réunis à sa Mère qu'ils viennent de perdre. »

Le *Christe eleison* sera adapté à un passage du *Salve Jesum benedictum fructum ventris tui*, dans les parties vocales, et l'air du *Christe* sera revêtu de l'orchestre le plus ardent pour peindre la chaleur de cette prière. Au retour du *Kyrie*, chœur énergique « dont le premier dessein fera entendre le chant le plus ardent possible, cadencé par un rythme accéléré, destiné à peindre l'empressement général. Le second dessein empruntera ces paroles : *Ad te clamamus, o clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria !* avec le chant que l'Eglise y a toujours adapté. »

L'auteur se propose ensuite de peindre la résurrection de la Vierge « par un bruit instrumental sourd et formidable, semblable à un coup de tonnerre inattendu qui semble devoir toujours précéder les accents imposants de la Divinité lorsqu'ils doivent se faire entendre ». Puis une musique noble et majestueuse représente la voix du Tout-Puissant qui vient recueillir la cendre de Marie.

« Par l'organe majestueux du cor, le musicien fera entendre, sur un accompagnement paisible, un chant noble, emprunté de l'air sacré : *Surge, prospera, amica mea !* Puis il décrira la commotion de la nature qui se produit à l'ouverture du tombeau de Marie. Trois trompettes sourdes annonceront cet événement, les spectateurs s'écrieront, en un récitatif admiratif et très prononcé : *Gloria ! Gloria !* Les trompettes reprendront leur annonce religieuse. L'orchestre reprendra un caractère doux et tranquille, puis une musique « ascendante, majestueuse et suave » peindra la résurrection glorieuse de la Mère du Christ.

Assomption triomphante de la Vierge. — « On pourra reprendre une partie du trait : *Veni, Columba mea, veni, coronaberis*, pour donner l'idée du Tout-Puissant qui tend les mains à la Vierge qui monte au ciel parmi les acclamations. »

Chœur de dessus : « *Gloria in excelsis Deo !* Ce chœur devra entrer précipitamment par une modulation de quatrième note et dans les cordes aiguës, de manière à contraster avec la finale grave sur laquelle il s'élève, pour donner une idée de la musique aérienne qui doit être celle des envoyés célestes. »... Sur la fin de ce chœur, les Apôtres chantent : *Adoramus te*, mais « le chœur aérien continue toujours et surmontera les deux autres chœurs. Celui des anges : *Et in terrâ pax hominibus*, devra être écrit dans les parties supérieures et sur des sons aigus, tandis que les deux autres le seront dans les parties inférieures et sur des

sons graves et *piano*, pour laisser la principale attention au *Gloria*. »

« Les gentils, mis au courant de cet événement, éclairés d'une lumière subite et reconnaissant la divinité du Fils par la splendeur de la Mère, se prosternent devant le tombeau et chantent : *Adoramus te, glorificamus te* ; tous les assistants, chrétiens ou autres, chantent avec explosion : *Laudamus te, benedicimus te...* Le compositeur terminera ce groupe par un trait de flûte qui fera entendre au loin l'air sacré de tradition adapté à ces paroles : — *Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes...* A quoi succédera un morceau nébuleux en *decrecendo* pour sa disparition. »

« L'orchestre reprend ensuite la marche religieuse du *Kyrie*, laquelle quitte le rythme du vers élégiaque pour prendre celui du vers hexamètre. Arrivé au lieu où ils avaient élevé un autel pour sacrifier au Tout Puissant, ces personnages chantent un cantique d'actions de grâces à l'Eternel pour témoigner de leurs sentiments : *Gratias agimus tibi*, par deux voix... Tout le chœur se réunira aux soli tandis que les basses feront entendre le plain-chant de la prose du jour : *Quæ te, Christe, genuit, etc...*, puis une autre voix fait entendre le *Domine Deus, Agnus Dei, qui tollis*, pendant que l'autre chœur sourd prie la Vierge sur la prose : *Ad Deum ut adeant* ; ainsi de suite.

Couronnement de Marie dans le séjour de l'immortalité aux acclamations de la cour céleste.

Faire entendre ici une suite d'airs dans lesquels on s'efforcera de faire sentir la plus vive allégresse, et les entrecouper de temps en temps, ces airs, par un chœur agreste et pastoral : *Gloria Deo*. Enfin explosion générale et chant, au bruit des timbales et des trompettes, du : *Quoniam tu solus sanctus*, auquel sera adapté le plain-chant composé sur ces paroles :

*O vos Ætherei, plaudite, cives.
Hæc est illa dies clara triumpho
Quæ Matrem placidâ morte solutam
Natus sideræâ suscipit aulâ.*

Pendant la Profession de foi, sous le : *In Jesum Christum*, on devra entendre prononcer à voix basse les paroles suivantes : *De Mariâ natus est Jesus qui vocatur Christus. A l'Incarnatus*, le passage : *Ex Mariâ virgine homo factus est*, donne lieu à un développement « empreint de tout le brillant de l'art ».

J'abrège ce programme si étonnamment littéraire¹. Nous ignorons, je le répète, si Le Sueur y a exactement conformé son plan musical et joint ainsi l'exemple au précepte, les partitions de ses messes de 1787 ne nous ayant pas été conservées.

1. Il est à remarquer que les partitions gravées de Le Sueur sont pleines d'intentions de ce genre. Il n'est pas un Offertoire qui n'ait un programme particulier, pas un *Credo* qui ne soit commenté en des termes qui font preuve d'une très grande imagination et d'une connaissance approfondie des Livres saints.

Avec les faibles ressources (2400 livres par an) qui lui étaient allouées par le chapitre, et bien qu'il s'imposât une tâche surhumaine en faisant lui-même le travail de copie, il nous semble impossible aujourd'hui que Le Sueur ait pu organiser à Notre-Dame des solennités qui rassemblaient *cent* musiciens. Très distrait de caractère, très imprévoyant, il lui arriva de dépasser les crédits. D'autre part, au dire de son condisciple l'abbé Tiron, il vivait bien et s'endettait. Pour payer ses dettes, il projeta un voyage à Londres d'où il avait reçu des propositions avantageuses. Fatigué par les répétitions de la messe de l'Assomption de 1787. Le Sueur demanda au chapitre la permission de s'absenter et partit pour Amiens. La lettre qu'il écrivait fut lue dans la réunion du 7 septembre ¹. Comme il annonçait lui-même que son absence serait longue, le chapitre considéra cette absence comme un abandon de sa place et le déclara démissionnaire ². L'abbé Tiron explique que les protecteurs de Le Sueur étaient alors à la campagne, à cause de l'été; les chanoines les plus âgés, qui lui étaient généralement hostiles, siégeaient seuls. Ils lui marquèrent ainsi leur opposition pour sa tendance aux innovations, son goût pour l'art profane, sa répugnance à entrer dans les ordres.

D'après l'abbé Tiron, Le Sueur, qui n'était pas encore parti pour l'Angleterre, vint s'expliquer; « on le démissionna quand même. » L'abbé Chartier, qui a compulsé avant moi les procès-verbaux des séances du chapitre de Notre-Dame, rapporte que les chanoines eurent à statuer le 17 novembre sur une demande de Le Sueur qui sollicitait sa réintégration dans les fonctions de maître de chapelle et l'indulgence du chapitre. Un refus très net fut la réponse.

D'ailleurs, « Messieurs » avaient déjà prescrit les démarches nécessaires pour le remplacement du titulaire. Hérissé, maître de chapelle à Orléans, avait d'abord accepté leurs propositions avec reconnaissance, en demandant jusqu'à la Saint-Martin pour mettre ordre à ses affaires. Lorsqu'il eut appris les conditions dans lesquelles la place lui était offerte, il eut la délicatesse de refuser, avant même que Le Sueur eût demandé sa réintégration ³. Les tentatives faites auprès des autres maîtres de chapelle eurent le même sort ⁴. Wouillemont, celui de la cathédrale d'Angers, ayant, ainsi qu'Hérissé, repris sa parole qu'il avait donnée pour après Pâques ⁵, le chapitre fut obligé de confier de nouveau à Guillemint Dugué, « bénéficiaire prêtre et ci-devant maître de chapelle de l'Eglise de Paris, » le soin de « donner la musique au chœur et d'y battre la mesure toutes les fois qu'il en sera besoin. » Le sieur Buée, secrétaire du chapitre, excellent musicien, qui avait fait jusque-

1. Registre des délibérations du chapitre; Arch. Nat., LL, 232 ⁴⁰.

2. Abbé Chartier.

3. Procès-verbaux des délibérations du chapitre des 24 septembre, 3 et 17 octobre, 5 novembre 1787. (Arch. Nat., LL, 232 ⁴⁰).

4. L'abbé Tiron. L'abbé Chartier.

5. *Le Chapitre de Notre-Dame de Paris en 1790*, par l'abbé Meuret, 1 vol. in-8°, Paris, 1904, Picard. — Arch. Nat., LL, 232 ⁴¹. (Séance du 2 avril 1788.)

là l'intérim de Le Sueur, fut chargé de continuer à enseigner la musique et la composition aux enfants de chœur ¹.

Dugué était prêtre ; Le Sueur refusait de le devenir. Au déplaisir que cette résistance causait à l'archevêque, se joignait, pour les chanoines, l'ennui d'avoir été entraînés à des dépenses exagérées ². D'après Ducancel, il y aurait eu des difficultés entre eux et Le Sueur pour le paiement de ces frais : mais le compositeur avait obtenu une attestation honorable de ses services. Afin de faire cesser tout conflit, il aurait même acquitté de ses deniers la dette qui incombait au chapitre ³. D'ailleurs, tous les membres ne lui étaient pas hostiles, et l'un d'eux, Bochart de Champigny ⁴, qui était fort riche, le recueillit dans sa maison de campagne. C'est là que Le Sueur passa les premières années de la Révolution et qu'il écrivit, sur un livret de Dercy, son opéra : *la Caverne*.

La Révolution a donc été accusée à tort par certains auteurs de notices d'avoir privé Le Sueur de son gagne-pain. Sa démission forcée est antérieure de plus de deux ans aux deux décisions du chapitre, imposées par les événements politiques, portant suppression de l'allocation extraordinaire obtenue par Le Sueur pour les grandes fêtes, et de la classe [de plain-chant et de musique, prononcées les 27 octobre et 11 décembre 1789. Cette dernière délibération avait réglé que « les voix et instruments appelés aux solennités de l'Eglise », ne le seraient plus « jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné ». C'était la destruction définitive des restes de l'œuvre de Le Sueur.

Quelles sont les compositions religieuses de Le Sueur qui datent de cette première période de sa vie ? Il est bien difficile aujourd'hui de le déterminer, ses biographes ayant négligé de nous l'apprendre et ses manuscrits ayant été dispersés. Quelques lignes de Berlioz dans sa notice nécrologique sur Le Sueur ⁵, permettent de penser qu'en dehors de l'*Oratorio de Noël*, le seul pour lequel on ait une date certaine, le jeune maître de chapelle avait pu en écrire d'autres, outre des motets et des messes. Par un manuscrit appartenant à la bibliothèque du Conservatoire et qui date du temps où Le Sueur exerçait ses fonctions à Saint-Martin

1. *Le Chapitre de Notre-Dame de Paris*, etc. (Séance du 9 avril.)

2. Dès le 3 mars 1788, ils chargeaient Dugué « de faire chanter suivant l'usage le *Regina* et le mottet (*sic*) en symphonie du Samedi Saint, comme aussi la messe et les vespres *sans symphonie* du jour de Pâques ». (*Ibid.*)

3. Je n'ai pas trouvé au registre des délibérations trace de ces discussions pécuniaires. L'attestation délivrée par les chanoines de Notre-Dame est aux Archives de l'Opéra. Datée du 21 mars 1788, elle déclare que la probité et l'honneur de l'artiste sont irréprochables.

4. Ce chanoine était le frère de Bochart de Saron. Par une délibération du 20 octobre 1788, ses collègues l'avaient nommé conservateur de la chasse à eux appartenant dans toute l'étendue de la terre et seigneurie de Sucey. Il devait, par suite, établir un garde aux armes du chapitre, poursuivre les délinquants ; un droit de jouissance personnelle de cette chasse lui était accordé, sans qu'il pût le céder. Arch. Nat. (*Ibid.*) Le Sueur vécut chez lui jusqu'en 1792.

5. *Gazette musicale* du 15 octobre 1837. Elle a paru le même jour dans le *Journal des Débats*, très peu modifiée. Voir *La musique et les musiciens*, avec préface par M. André Hallays, 1 vol. in-18°, Paris, 1903. Calmann Lévy.

de Tours, nous savons qu'à cette époque il avait composé trois motets : *Beati omnes qui timeant Dominum*, un *Stabat Mater* avec orchestre et le Psaume *Super flumina Babylonis*, qui fut édité longtemps après en grande partition après avoir subi des changements importants ¹. Fétis parle d'un *Regina cœli* et d'un *Gloria*, qui auraient été chantés à Notre-Dame avec une pompe inusitée.

Si la Révolution ne fit pas perdre sa place à Le Sueur, elle l'obligea du moins à renoncer momentanément à la musique religieuse ². Les encouragements de ses amis, son inclination naturelle et les événements conspirèrent à le tourner vers le théâtre. Porté au Théâtre Feydeau, son *Télémaque* fut représenté en 1796, après la *Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794). Ses succès à la scène firent la réputation de Le Sueur, lui valurent un poste d'inspecteur des études au Conservatoire, dès la fondation de cette école ³. Je passe brièvement sur cette partie de sa carrière, parce que c'est la plus connue et surtout parce qu'elle n'a aucun rapport avec le sujet de cet article. Je tairai aussi ses démêlés avec l'Opéra au sujet de la *Mort d'Adam*, à laquelle la Direction avait fait l'affront de préférer la *Sémiramis* de Catel. Je ne rappellerai pas non plus ses discussions publiques avec Sarrette, qui donnèrent lieu à une polémique de brochures à la suite desquelles Le Sueur fut obligé (en 1802) de donner sa démission du poste qu'il occupait au Conservatoire.

Par suite, l'artiste eut quelques années très pénibles à passer jusqu'au moment où la protection de Napoléon, — qui allait obliger l'Opéra à monter *Ossian* ou *Les Bardes*, — appela le compositeur à la maîtrise de la chapelle des Tuileries. Suivant une version répandue par la famille et les amis de Le Sueur, Marie-Antoinette, après avoir entendu une de ses messes exécutée à Notre-Dame, aurait promis à l'auteur qu'il serait nommé bientôt maître de chapelle du Roi ⁴. Ce fut l'Empereur qui tint la promesse de la Reine.

(A suivre.)

GEORGES SERVIÈRES.

1. Ce fait confirmerait le dire de Stephen de la Madelaine, d'après lequel Le Sueur aurait, avant de faire du théâtre, « fait parler les prophètes, les patriarches et les saints. » Le *Stabat Mater*, ainsi qu'une messe, avait été exécuté aux Innocents, en décembre 1784. (*Journal de Paris* du 24 mars 1785.)

2. Et même à composer des hymnes politiques. M. Constant Pierre en a donné la liste et le texte musical dans son ouvrage sur *la Musique pendant la Révolution*. Le Sueur y chantait l'amour de la République, la haine des tyrans, l'anniversaire du 21 janvier 1793, etc... Voir aussi *La musique à Abbeville*, br. in-8°, Abbeville, 1876.

3. Loi du 16 thermidor an III (Ducancel).

4. Stephen de la Madelaine. — L'attestation du chapitre de Notre-Dame fut remise en avril 1788 à M. de Villequier, qui avait promis à Le Sueur la survivance à la chapelle du Roi. (Archives de l'Opéra.) Elle se termine ainsi : « Si ces mêmes talents (ceux que Le Sueur avait développés à Notre-Dame « aux yeux de la Ville et de la Cour ») le portent à la chapelle du Roi, nous pourrions répondre qu'il remplira cette place au delà même des espérances que Messieurs les gentilshommes de la Chambre, pourraient en concevoir. Nous jouirons de la gloire musicale qui l'attend et nous partagerons ses triomphes. »



HENRY DU MONT

(Suite)

Comme à Paris les plus humbles paroisses paraissent avoir eu des maîtrises passablement organisées, ce sont les communautés religieuses qui sans doute suscitérent et tout d'abord adoptèrent les œuvres des nouveaux plain-chantistes.

Le titre des messes de Du Mont fait assez voir à qui elles s'adressaient ; plus tard Titon du Tillet nous apprendra que plusieurs couvents, les Grands Cordeliers et les Carmes de la place Maubert par exemple, étaient le lieu où elles se chantaient de préférence. D'ailleurs, la plupart des copies manuscrites de ces messes et d'autres semblables proviennent de diverses communautés, tant d'hommes que de femmes. Le genre, au surplus, est très propre à satisfaire aux règles monastiques qui veulent que tous les religieux récitent au chœur. Comme pour le plain-chant traditionnel, l'exécution a toujours lieu sans accompagnement, à l'unisson de toutes les voix : elle ne présente aucune difficulté particulière. Et comme certains ordres s'interdisaient par principe l'usage de la musique proprement dite et que d'autres n'avaient pas la commodité de la cultiver à l'ordinaire, le plain-chant « musical » venait à point leur permettre de rehausser l'office des fêtes de mélodies nouvelles qui gardaient beaucoup de la simplicité et de la sévérité grégoriennes.

Au reste, l'antique plain-chant est alors défiguré par maintes altérations du texte original aussi bien que par une exécution qui ne sait plus en pénétrer l'esprit. Il perd chaque jour un peu plus de sa beauté et de sa force expressive. Avec ces monuments vénérables, tout le monde en prend à son aise. Les éditeurs qui assument la charge de les rééditer, quels que soient leur zèle et leur piété, montrent à chaque page de leurs livres à quel point ils étaient devenus étrangers à l'art des siècles passés. Leur critique ne respecte ni tradition ni logique. Sans s'éclairer de l'étude des sources, elle se guide surtout sur le goût du jour, lequel tend à abrégé le plus possible les mélopées traditionnelles, quand elles ne sauraient être entièrement supprimées¹. Le besoin d'innover est

1. « Addimus hic missam defunctorum juxta cantum ordinarium et quamvis brevitas causa aliquas refecimus notas *quæ videntur superflue*, idtamen fit sine dispendio et detrimento cantus, imo cum aliqua gratia dum prolixitas, quæ tædii causa esse posset, tollitur ; qua in re imitati sumus usum in ecclesiis receptissimum, *pro-*

alors général d'ailleurs. Poussant à la création de liturgies nouvelles, il essaiera de remplacer les proses et les hymnes du moyen âge par les poésies régulières et classiques de Santeuil et de ses émules. Il va s'exercer pareillement en musique. Beaucoup d'ordres religieux ont déjà un plain-chant qui leur est propre. Ceux qui se fondent au cours du siècle composent leurs livres au goût particulier de leur fondateur, soit qu'ils modifient les pièces anciennes, soit qu'ils en adoptent de nouvelles¹. C'est d'abord sur les chants des hymnes, des proses, des litanies, de certaines pièces, que se porte l'effort des symphonistes. Mais leur travail ne tarde pas à s'appliquer à tout l'office.

Dans ces innovations, la congrégation française de l'Oratoire semble avoir joué un rôle prépondérant. Le rapprochement du plain-chant et de la musique était sans doute fort loin des intentions de ces religieux. Mais comment les chants qu'ils imaginaient n'eussent-ils pas participé de l'art de leur temps, puisqu'ils ne pouvaient songer à imiter fidèlement le style ancien ? Bien au contraire : la prolixité, comme ils disent, du chant traditionnel, ses longs mélismes, ses traits de pure mélodie leur paraissent faits pour fatiguer la pieuse attention des fidèles. Le P. Bourgoing, leur directeur de chœur, lequel en son livre de 1634 nous a légué la collection des chants de l'Oratoire, composés par lui-même ou tels qu'il les avait trouvés en usage, le P. Bourgoing en vante trop complaisamment la simplicité et l'exacte concision pour qu'on ne puisse douter qu'il n'approuvât ni la souplesse ni la variété grégoriennes. La dédicace de ce livre au P. de Condren, alors supérieur de la congrégation, témoigne aussi quelle part le cardinal de Bérulle, fondateur de l'Oratoire, avait prise à la rédaction du chant nouveau, et quel succès l'avait accueilli dès son apparition.

A côté des antiennes, des formules d'invitatoires et de psalmodies (dont plusieurs sont encore en usage de nos jours), des hymnes et des répons, le recueil contient encore le propre de quatre messes pour certaines fêtes, avec l'ordinaire d'une messe solennelle. Et une note du P. Bourgoing nous fait savoir que la célébration des messes en ce chant particulier à la congrégation par lui fondée, avait toujours été un des plus chers désirs du cardinal de Bérulle ; désir que des circons-

batissimi enim quique cantores inter cantandum longos notarum tractus solent rescindere. »

C'est ainsi que le P. Bourgoing, de l'Oratoire, s'explique au sujet du texte de la Messe des défunts qu'il ajoute à sa BREVIS PSALMODIE RATIO *ad usum Presbyterorum Congregationis Oratorii...* (Paris, P. Ballard, 1634).

1. Cela paraît chose toute naturelle que modifier ou remplacer le plain-chant traditionnel par d'autres mélodies plus modernes. C'est ainsi qu'un manuscrit inédit du couvent de la Visitation de Paris relatant l'histoire des fondations des diverses maisons de l'Ordre, nous apprend que la reine Henriette d'Angleterre (qui vivait volontiers au couvent de Chaillot) avait sollicité les religieuses de modifier leurs chants. Ce dessein singulier n'échoua que par les scrupules de la Mère supérieure : « . . . Son zèle pour l'exacte observance lui fit refuser l'offre que lui fit la Reine de prier le Pape de faire changer le chant de l'office pour en prendre un plus agréable et moins incommode... »

tances indépendantes de sa volonté l'avaient empêché de réaliser complètement de son vivant ¹.

Telles qu'elles se présentent dans le livre du P. Bourgoing, ces messes oratoriennes sont déjà du plain-chant musical, au même titre que celui de la fin du siècle. Comparons les pièces les plus étendues parmi les chants de l'ordinaire : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, avec leurs correspondants dans les messes de Du Mont : nous y retrouvons, avec les mêmes procédés, un style qui ne diffère que par le talent ou le goût du compositeur. Quels sont ces procédés et comment différencier ce plain-chant musical du vrai chant grégorien ?

On se gardera de résoudre la question par de vagues considérations sur le mérite de l'un et l'autre genre et sur ce qu'un seul serait conforme à certain idéal d'art religieux. Ces discussions, pour avoir jadis passionné beaucoup d'écrivains catholiques, restent au fond sans objet. Les procédés n'ont jamais suffi à donner à une œuvre sa noblesse ni à établir sa signification véritable. Sans faire injure au plain-chant authentique, on doit supposer qu'il a existé des pièces écrites selon ses traditions les plus pures et qui n'en étaient pas moins dénuées de beauté et même de religiosité. Comme de nos jours, il y eut au moyen âge des musiciens sans génie, des hommes d'une piété profonde demeurant de détestables artistes. Nous n'envisagerons pas davantage la fréquence ou la rareté de certaines formes mélodiques, la prédominance du syllabisme ou des traits vocalisés, l'*ambitus* du chant, l'usage ou l'abstention de certains intervalles. Il n'y a là rien de catégorique, puisque l'art médiéval a nécessairement évolué au cours du temps, ainsi que tout organisme vivant. Mais quand ce travail d'évolution constante a amené dans les éléments primitifs des transformations assez notables pour qu'on puisse discerner au premier regard le point de départ du point d'aboutissement, il y a lieu de créer une distinction légitime. Le rythme et la tonalité nous fourniront ces repères pour le plain-chant musical. Au contraire du chant grégorien, il admet dans la mélodie des valeurs diverses en dehors de celles que le rythme oratoire détermine. Et il fait couramment usage des accidents chromatiques dans les formules de cadences.

Le P. Bourgoing use, dans sa notation, de deux valeurs de notes, distinguées par leur forme, losange ou quadrangulaire. Principalement dans la psalmodie, mais quelquefois ailleurs, il emploie en plus un point ou un astérisque à la gauche de la note, indiquant par là qu'elle doit être tenue un peu plus longtemps. Ces deux derniers signes mar-

1. « Solemnis missarum celebratio cum cantu, ut Presbyteris conveniens est, ita Reverendissimo Patri nostro et Institutori Petro Cardinali Berullio pia recordationis, aliquando in votis fuit : quod et testatum reliquit dum viveret, quippe qui eo ritu aliquas aliquando celebrari voluerit et in posterum innuerit celebrandas, cum commodior et laxior chori locus et sacrosancti adyti dispositio pateretur ; ut nunc fit. Ideo quatuor missas... hic apponi curavimus. Prima est feria quintæ in Cena Domini... Secunda est diei Paschæ et Resurrectionis Domini nostri... Tertia et quarta cantabuntur in solemnitatibus majoribus Jesu Christi Domini nostri et Beatissimæ ejus matris. . . *Brevis psalmodie Ratio...* p. 233.)

quent en somme plutôt des nuances de récitation que des valeurs véritables. Et même, il n'est point du tout spécifié que les carrées et les losanges soient entre elles en rapport fixe et mesurable ainsi que les blanches et les noires de la musique. Mais évidemment, dans la pratique, on tendait à cette exacte différenciation¹.

Quant aux accidents chromatiques, ils ne figurent qu'aux chants de l'ordinaire de la messe. Ecrite dans le septième ton, celle-ci comporte des *fa dièses*, seulement dans les formules ascendantes allant sur la tonique *sol*. Dans les cadences à la dominante, l'*ut* montant sur le *ré* est pareillement diésé. Malgré ces altérations, on ne saurait dire que ce soit là la tonalité moderne majeure de *sol*; le caractère particulier du septième mode y est assez exactement conservé. Les dièses ont en somme le sens d'altérations passagères : nulle part ils ne prennent le rôle essentiel de sensible du ton. Il n'en pourrait être autrement d'ailleurs, puisque la tonalité moderne, avec ses tons transposés identiques, n'existait pas encore en théorie : pas plus pour la musique profane figurée que pour le chant d'église.

(*A suivre.*)

HENRI QUITTARD.

1. « Porro ut ad psalmodiæ majestatem alias aliis longiores syllabas esse convenit, sic notas musicas. quæ earum sunt indices et mensuræ, diversis fingere figuris necesse est : quadrangulares igitur longas mensurabunt ad quas, cum cantandæ aut legendæ alicui syllabæ, paulo diutius inhærendum erit... punctulus adjungetur. Quibus autem asteriscos præfulgentes adverteris, eas scito longissimas... Alias alterius figuræ notas brevibus syllabis exprimendis attribuimus... Quod si in ipso flexu brevium syllabarum vox erit aliquantisper inhibenda in aliqua syllaba subjecta illi ipsi nota cui adhærebit punctulus, id indicabit, qui vice sufflaminis effusum cantus cursum in illa syllaba paulisper retardabit... »





Nouvelles de la Musique d'Église

PARIS. — La nouvelle loi de spoliation, qui, sous prétexte de monopole des inhumations, dépouille l'Église d'une grande partie de ses ressources, a déjà sa répercussion sur les maîtrises de la capitale.

Plus de la moitié des chœurs sont menacés d'être supprimés, et un certain nombre d'organistes, de chantres, de maîtres de chapelle, ont déjà reçu leur congé.

On le comprendra, quand on songe que la nouvelle loi sur les pompes funèbres extérieures enlève à l'Église de Paris (sans compter la banlieue) près d'un million de francs de revenu annuel.

Dans un certain nombre de paroisses des faubourgs, les prêtres eux-mêmes ne peuvent plus toucher leurs indemnités accoutumées, — à plus forte raison les musiciens, — devant une diminution de ressources qui atteint, en certains endroits de la grande ville, les deux tiers ou même les trois quarts des recettes !

Cependant, plusieurs églises qui entraient dans la voie du *motu proprio* sur la musique sacrée sont ainsi frappées. Entre autres, Notre-Dame de Bercy, dont la maîtrise était dirigée par notre ami M. Raffat : plus de maîtrise, plus de maître de chapelle ; un seul chantre, avec un organiste, tel est le personnel que rend seul possible la nouvelle situation. M. Raffat vient de passer à l'église Notre-Dame de Clignancourt, qui a encore quelques ressources, en remplacement de M. Bieuville, à la tête du chœur de cette paroisse depuis plus de quarante ans.

Cependant, — curieux retour des choses d'ici-bas, — en d'autres églises, où il devient désormais impossible d'entretenir les violonistes, contrebassistes, harpistes, etc., qui jouaient habituellement dans ces paroisses, on se résout, disons-nous, par suite des circonstances, à adopter régulièrement les mélodies grégoriennes exécutées par l'ensemble des fidèles, pour le commun des offices. Le moyen d'y arriver est de former séparément les enfants des catéchismes, les membres des confréries et des patronages, de telle façon que, réunis à l'église, ils forment un puissant unisson, tandis que deux ou trois chantres diront simplement les antiennes et les répons de la fête du jour.

Nous ne savons point encore quelle est la situation dans les provinces : toutefois, en certaines villes importantes, elle est analogue.

Un Frère des Ecoles chrétiennes, il en est encore quelques-uns à Paris, résumait humoristiquement la situation : « C'est grâce à M. Combes que nos églises vont être amenées à obéir au *Motu proprio* de Pie X. »

C'est un des côtés de la situation grave faite aux églises, — en attendant la séparation définitive ! — En ne frappant ouvertement que l'idéal religieux, nos prétendus représentants privent de leur pain la moitié des serviteurs de l'art sacré.

M. Arthur Coquard, l'excellent compositeur et fin critique, donne en ce moment à l'Association Générale des Étudiants Catholiques une série de conférences sur l'histoire de la musique avec auditions, sous la direction de M. Paul de Saunières, maître de chapelle de l'église de la Sorbonne. La conférence du 16 février : *la Musique et le Christianisme*, a donné lieu à M. Coquard de montrer comment, avec le chant grégorien, la musique antique, grecque et hébraïque, s'était transformée et embellie dans un sens de progrès artistique. Le conférencier s'est attaché surtout à

faire ressortir la supériorité de la rythmique du plain-chant, non mesuré, et de ses grandes périodes de longue inspiration, sur « les petits casiers » de tant de musiques modernes. Au cours de la conférence, quatre chanteurs de la maîtrise de l'église Saint-Ambroise ont exécuté diverses hymnes et proses avec une grande science du chant et de la diction : mais pourquoi ont-ils mesuré à trois temps l'hymne *Lucis Creator*, avec un énorme accent sur *primordiis*, et chanté le *Lauda Sion* avec des sensibiles ?

Une seconde partie de la conférence, sur les chants populaires, du moyen âge au xvii^e siècle, a été délicieusement illustrée par M^{me} M. Mockel, l'excellente interprète du chant ancien.

Enfin, un groupe de jeunes gens et de jeunes filles est venu, en costumes, chanter le célèbre *conductus* de la fête de l'âne, *Orientis partibus*, accompagné d'un joueur de viole, tandis que le héros de la fête cherchait aussi à faire sa partie dans le refrain : *Hé, sire Asne !*

A. G.

ALBI. — Comme le faisait remarquer la *Tribune de Saint-Gervais* dans son numéro de décembre dernier, il se dessine au Grand Séminaire un mouvement assez accentué dans le sens du *Motu proprio* de Pie X.

Le 2 février 1904, nous entendions la messe *Fons bonitatis* du *Kyriale* de Solesmes et divers motets de Bach, Ch. Bordes, Perruchot... Pour la fête de la Translation des reliques de saint Vincent (2^e dimanche après Pâques), c'était le tour de la messe à 2 voix de Léon Canton et de pièces religieuses, éditées par la *Schola Cantorum*. Le 2 février dernier, jour de la fête patronale, la *schola* a interprété de son mieux la messe de Haller à 2 voix, un *O salutaris* de Saint-Saëns à 2 voix, un *Ave Maria* de l'abbé Chassang, un *Tu es Petrus* sur un choral de Bach. Nous osons bien espérer qu'à la cathédrale on voudra marcher sur les traces du Grand Séminaire et entrer résolument dans le chemin tracé par le Pape lui-même. Nous avons entendu les Messes de Perosi, Capocci, Canton ; continuera-t-on à célébrer les louanges de Dieu par des chants où le recueillement égale la mélodie ?

Nous comptons aussi qu'il sera permis quelquefois de porter des appréciations sur les chants plus ou moins religieux qu'on entend à chaque fête.

VERDUN. — Mgr l'Évêque vient de publier un fort intéressant mandement, où, sans en faire une obligation, il recommande à ses prêtres l'accentuation et la prononciation correcte du latin, surtout en ce qui concerne la suppression de nos horribles nasales françaises, *on*, *in*, *l'u*, le *j*, etc. Monseigneur ajoute qu'en ses tournées pastorales, il examinera les enfants de chœur, pour savoir jusqu'à quel point les prêtres leur ont enseigné cette bonne prononciation, qui n'a rien d'une nouveauté, mais est simplement le retour aux vieilles traditions.





PUBLICATIONS GRÉGORIENNES

1. R. P. DOM PIERRE BASTIEN, **Méthode élémentaire de Chant grégorien** : in-16 de 114 pages ; Desclée, Lefebvre et C^{ie}; prix, 1 fr. — 2. R. P. DENYS MÉZARD, **Proses et Motets** ; in-16 de 56 pages ; mêmes éditeurs. — 3. R. P. A. DE SANTI, **A Solesmes** (*fra i monaci esiliati all' isola di Wight*) ; in-8° de 20 pages. extrait de la *Civiltà Cattolica* ; mêmes éditeurs. — 4. Abbé A. GROPELLIER, **Appuldurcombe et la réunion de la Commission grégorienne** ; in-8° de 16 pages, extrait de la *Revue du Chant grégorien* ; mêmes éditeurs ; prix, 0 fr. 75. — 5. W. GOUSSEAU, **Essai d'accompagnement du chant grégorien** ; une feuille in-8°, s. l. n. d. — 6. Abbé F. BRUN, **Manuel du chant grégorien** ; in-18 de 36 pages ; bureau d'édition de la *Schola Cantorum* et Vve Muraille, à Liège ; prix, 1 fr. — 7. Rev. NORMAN HOLLY, **Elementary Grammar of gregorian chant** ; in-18 de 62 pages ; Fischer and Brothers, New-York. — 8. D^r CARL WEINMANN, **Hymnarium Parisiense, Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsass** ; grand in-8° de 74 pages ; A. Coppenrath, Regensburg ; prix 2 m. 80 (3 fr. 50). — 9. D^r PETER WAGNER, **Neumenkunde, Paleographie des gregorianischen gesanges** ; grand in-8° de 356 pages ; Universitäts-Buchhandlung, Freiburg ; prix, 12 fr. 50 (10 m.).

Voici tout un ensemble de publications grégoriennes qui me sont parvenues depuis quelque temps. Nous assistons à une véritable efflorescence, de plus en plus vivace, des études liturgiques et musicales auxquelles donne lieu la restauration du plain-chant.

1. — Voici d'abord la très intéressante *Méthode élémentaire* de Dom Pierre Bastien, bénédictin de Maredsous ; son intérêt, en dehors de la forme personnelle à l'auteur, réside en ceci, qu'il a cherché à réunir et à unifier, si possible, les définitions données jusqu'ici par les divers traités. Ce petit ouvrage, au but exclusivement pratique, est cependant au courant de toutes les recherches scientifiques. Destiné « principalement aux chœurs des paroisses, des collèges et des pensionnats », il contient non seulement la somme de l'usage grégorien, mais encore tout ce qui concerne la prononciation, la pose de la voix, etc. Plusieurs corrections typographiques seront faites sans doute à la seconde édition ; il est certaines fautes qui dénaturent complètement le sens des phrases.

2. — Il n'est assez difficile de faire un compte rendu complet du petit recueil de *Proses et Motets* publié par le P. Mézard, des Frères Prêcheurs. Du bon et du médiocre y sont rassemblés. Des chants authentiquement moyenâgeux y avoisinent des mélodies très modernes et des adaptations diverses ; ce mélange nuit à l'ensemble d'une façon très fâcheuse. Ce petit volume renferme quelques proses anciennes inédites ; mais pourquoi avoir mis une mélodie en 5^e ton moderne sur l'admirable prose *Salve Mater Salvatoris* ?

3-4. — Deux comptes rendus de la réunion de la Commission grégorienne à l'abbaye d'Appuldurcombe en septembre dernier. Le premier est du P. de Santi, rapporteur de la Commission, le second de M. l'abbé Gropellier, l'un des consultants ; c'est dire que ces comptes rendus sont exacts et complets. En dehors de la physionomie très exacte des séances en lesquelles furent discutées les questions se rattachant

à l'Édition Vaticane, ces deux plaquettes nous apprennent des choses bien intéressantes et curieuses sur l'histoire d'Appuldurcombe, l'empressement des protestants — je l'ai constaté — à assister aux offices des moines, etc. Plusieurs jolies photographies ornent la seconde de ces brochures, dont un groupe représentant les membres de la Commission et les musiciens d'église alors présents à Appuldurcombe.

5. — M. W. Gousseau, maître de chapelle de Saint-Nicolas du Chardonnet, à Paris, a fait graver à l'intention des grégorianistes deux pages d'accompagnement de chants grégoriens : *la résurrection de Lazare* (antienne *Videns Dominus*) ; *l'enfant prodigue* (*Oportet te, fili*) ; *l'aveugle-né* (*Lutum fecit*). J'ai personnellement beaucoup goûté cet *Essai*, il est très simple et très élégant à la fois ; écrit à trois parties, ce qui lui donne beaucoup de clarté, il reste volontairement dans une note archaïque très juste ; peut-être deux ou trois duretés résultant d'appoggiatures inférieures eussent-elles pu être évitées.

6-7. — Deux petits traités parus à la fois en France et en Amérique. Celui de M. l'abbé Brun, maître de chapelle de la cathédrale de Clermont-Ferrand, négligeant à dessein les détails de critique, m'a paru très pratique et fort bien pensé ; il convient à merveille aux petits chœurs à qui il faut des définitions justes et précises ; ce traité est plus élémentaire que celui de Dom Bastien. Le second, de M. l'abbé Holly, membre de la Commission grégorienne, est tout aussi pratique, tout en étant plus scientifique. Les définitions, très nettes, sont accompagnés de tous les éclaircissements qui peuvent servir à résoudre les objections les plus courantes contre la notation, les échelles modales, etc. Chacun dans son genre, ces deux petits traités sont tout à fait bons.

8. — L'ouvrage de M. C. Weinmann, professeur à l'école de musique religieuse de Ratisbonne, est une publication de grande valeur pour l'histoire de la liturgie et du chant au moyen âge. Pour la première fois, son ouvrage édite, paroles et musique, l'*Hymnaire cistercien*, d'après deux très bons manuscrits, respectivement du ^{xii}^e et du ^{xiii}^e siècle, provenant de l'abbaye de Pairis, en Alsace, et conservés depuis la Révolution à la bibliothèque de Colmar.

On sait, en effet, l'importance de la recension cistercienne du chant grégorien par saint Bernard, et celle de la formation d'un hymnaire spécial à son ordre et qui lui valut les anathèmes d'Abailard. C'est cet hymnaire qui est publié pour la première fois, avec une très savante dissertation, d'après les deux très authentiques manuscrits cités plus haut.

L'intérêt musical de cette publication est l'emprunt fait par les collecteurs cisterciens à la tradition milanaise. Quand une hymne d'usage très ancien dans l'Église a une mélodie romaine, une autre milanaise, c'est cette dernière qu'ils adoptent, quelquefois en en modifiant la tonalité ; à moins peut-être que l'usage milanais ne se soit modifié lui-même depuis cette époque, car nous ne possédons pas d'hymnaire milanais pouvant témoigner pour cette période ancienne. Aussi cet ouvrage est-il en somme tout aussi important pour le chant ambrosien que pour le chant romain.

Il forme le second volume des publications de l'Académie grégorienne de Fribourg éditées sous la direction de M. le Dr P. Wagner.

9. — Le nouvel ouvrage du savant professeur à l'Université catholique de Fribourg sur la *Paléographie du chant grégorien* et l'étude des *Neumes* est du plus haut intérêt scientifique, et certainement le mieux fait et le mieux complet qui ait paru depuis vingt ans sur ce sujet capital. Un très grand nombre de photographies et de transcriptions donnent à cet ouvrage la base pratique sur laquelle tout bon travailleur du chant grégorien doit s'exercer : plusieurs ont déjà paru dans la *Paléographie musicale* de Solesmes, mais la plupart sont inédites.

L'auteur passe successivement en revue les divers états de la notation neumatique, depuis les origines les plus lointaines — ce qu'un musicologue bien connu avait oublié de faire — jusqu'à ses dernières transformations, apportant un nouveau et décisif *confirmatur* à la critique bénédictine. Autant que possible, M. Wagner donne une courte description du manuscrit auquel il emprunte ses exemples (il en est une soixantaine, depuis le ^{viii}^e siècle), et il a tenu à contrôler par lui-même les renseigne-

ments donnés dans des ouvrages récents et d'une critique si spéciale, comme ceux de O. Fleischer, Houdard, Dechevrens, en montrant le mal fondé de la plupart de leurs conclusions.

En particulier, je suis heureux de voir que les conclusions opposées que j'avais tirées de mes recherches sur l'école sangallienne sont les mêmes auxquelles M. Wagner arrive, et l'autorité du paléographe qui connaît mieux que personne les manuscrits de Saint-Gall est capitale en la matière.

Je crois que l'ouvrage ne tardera pas à être publié en français, mais d'ores et déjà l'édition allemande a sa place toute marquée dans toutes nos bibliothèques. C'est plus qu'un livre de fond, c'est un instrument de travail admirablement outillé et au courant des recherches de la science moderne.

AMÉDÉE GASTOUÉ.



Le Gérant : ROLLAND.

RELATIONS DIRECTES ENTRE PARIS ET L'ITALIE (viâ Mont-Cenis)

Billets d'aller et retour de Paris à Turin, Milan, Gênes, Venise, Florence, Rome et Naples (viâ Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane)

DE PARIS A :	1 ^{re} CLASSE	2 ^e CLASSE	3 ^e CLASSE	
	FR.	FR.	FR.	
Turin.	147 »	106 15	69 25	} Validité : 30 jours.
Milan.	164 80	116 75	»	
Gênes.	169 80	121 40	»	
Venise	216 35	153 75	»	
Florence.	217 40	154 80	»	} Id. : 45 jours.
Rome.	266 90	189 50	»	
Naples	315 50	223 50	»	

La durée de validité des billets valables 30 jours peut être prolongée de 15 jours et celle des billets valables 45 jours peut être prolongée de 22 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal à 10 o/o du prix du billet (cette prolongation ne peut être accordée que par les gares de départ et de destination du billet).

D'autre part, la durée de validité des billets d'aller et retour de Paris à Turin est portée gratuitement à 60 jours lorsque ces billets sont délivrés conjointement avec un billet de voyage circulaire intérieur italien ou avec un billet d'aller et retour "Turin-Palermo", ou encore lorsque le voyageur justifie avoir pris, à Turin, soit un billet de voyage circulaire italien, soit un billet d'abonnement spécial italien.

Arrêts facultatifs. — Franchise de 30 kilog. de bagages sur le réseau P.-L.-M.

Trajet rapide en 1^{re} et 2^e classe de Paris à Turin, Milan, Gênes, Venise et Rome, sans changement de voiture.

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

Voyages circulaires en Algérie et en Tunisie

La Compagnie P.-L.-M., dans le but d'augmenter les facilités qu'elle offre pour la visite de l'**Algérie** et de la **Tunisie**, met à la disposition du public, à **partir du 15 novembre**, de nouveaux voyages circulaires dont les billets sont valables 90 jours.

Le prix des voyages circulaires n^{os} 74, 74 A et 74 B (**Italie, Tunisie, Algérie**) est de :
561 fr. et **541 fr. 65** en 1^{re} classe
397 fr. 85 et **382 fr. 10** en 2^e classe

suivant les Compagnies de navigation dont le voyageur utilisera les paquebots.

Le prix du voyage circulaire n^o 75 (**Italie, Tunisie, Algérie, Espagne**) est de
 1^{re} cl. : **566 fr. 95** et 76 70 pesetas (parcours espagnols)
 2^e cl. : **402 fr. 30** et 56 pesetas (parcours espagnols)

Pour renseignements et billets, s'adresser à la gare de Paris P.-L.-M., et aux bureaux-succursales de la Compagnie, 88, rue Saint-Lazare, et 6, rue Sainte-Anne.

VIENT DE PARAÎTRE

Au Bureau d'édition de la « Schola Cantorum »

Documents pour servir à l'histoire de la Musique

Orfeo, de CLAUDIO MONTEVERDI.

Sélection conforme à l'exécution donnée par les soins de la *Schola Cantorum*, le 25 février 1904. Publiée d'après l'édition du temps, avec réalisation de la basse, nuances et indications d'exécution, par VINCENT D'INDY. Prix net. 8 francs.

Orphée, Cantate française à voix seule et symphonie, de NICOLAS CLÉRAMBAULT.

Réédition d'après l'édition de 1710, avec réalisation de la basse et des parties, et annotations, par CHARLES BORDES. Édition ornée d'un portrait de CLÉRAMBAULT, d'après une gravure du temps. Prix net. 5 francs.

EN VOIE DE PUBLICATION :

Airs et Duos choisis, extraits des Cantates d'Église, de J.-S. BACH, publiés par CHARLES BORDES, à l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la *Schola Cantorum* et des amateurs ; en notation usuelle avec les parties des instruments obligés, nuances, indications d'exécution et réalisation de la basse, par ALEXANDRE GUELMANT. Cinq livraisons, de 4 à 5 numéros chacune, sont sous presse ; chaque morceau se vendra séparément. Dans le prochain numéro, nous publierons le Catalogue général de cette collection.



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 3

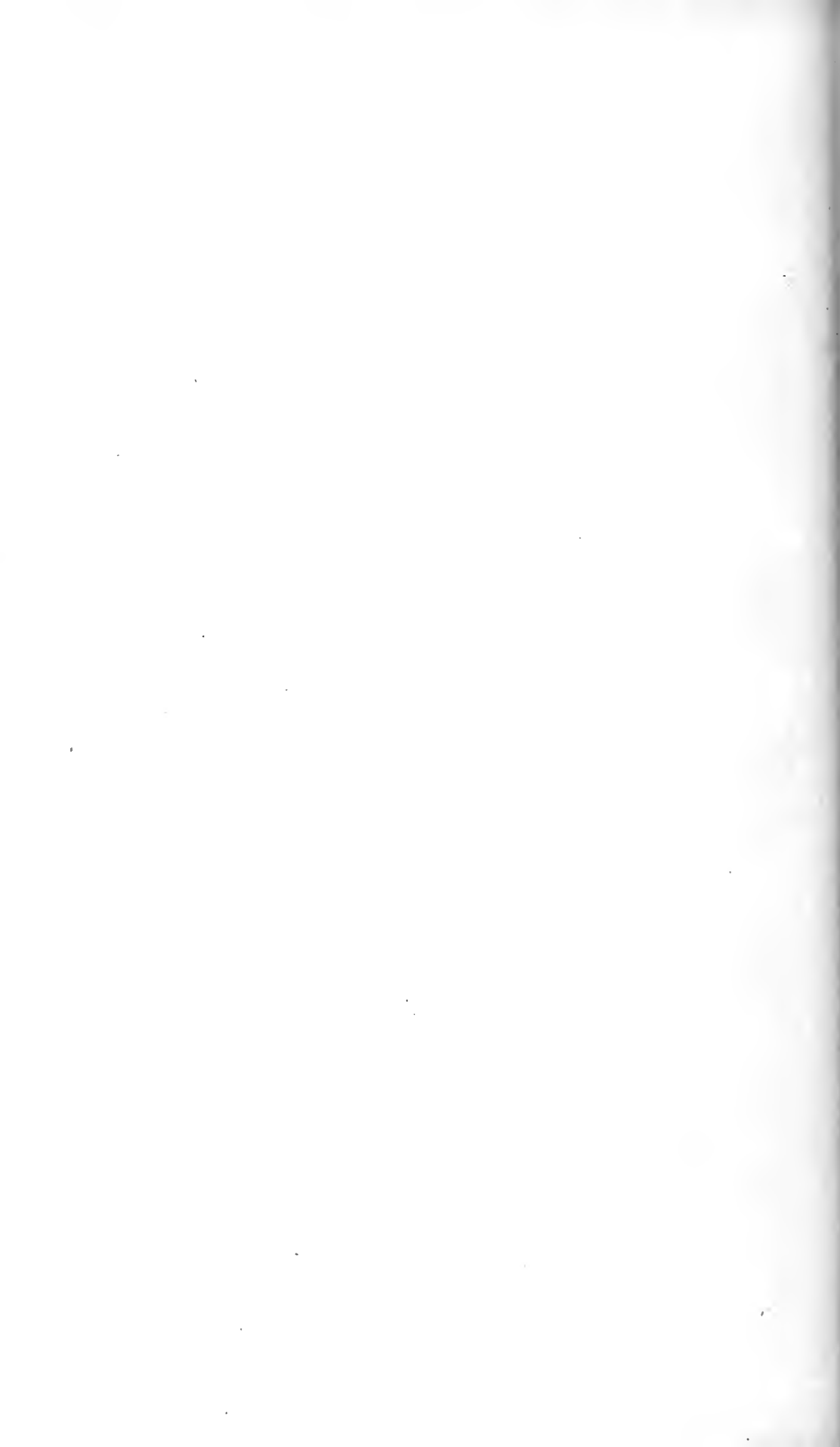
MARS



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS



LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . . 11 fr.

SOMMAIRE

<i>Les Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand.</i>	
<i>Les Chœurs d'Esther et d'Athalie</i> par Jean-Baptiste Moreau.	Charles Bordes.
<i>Les Oratorios de J.-F. Le Sueur</i> (Suite)	Georges Servières.
<i>Henry du Mont</i> (Suite)	Henri Quittard.
<i>Bibliographie</i> : J.-S. Bach, le musicien-poète, par A. Schweitzer.	Charles Bordes.
<i>Nouvelles de la Musique d'Eglise.</i>	J. de Muris.

LES

Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand

14, 15 et 16 juin 1905.

Comme nous l'annoncions déjà dans notre dernier numéro, la section de propagande de la *Schola* apporte tous ses soins à l'organisation des assises musicales religieuses qu'elle donnera à Clermont-Ferrand, les 14, 15 et 16 juin prochain, sous le patronage de S. G. Mgr Belmont, évêque de Clermont, particulièrement amateur du beau chant religieux et résolu à poursuivre dans son diocèse l'impulsion artistique venue de Rome. La maîtrise de la cathédrale, réorganisée et confiée à un jeune prêtre zélé et intelligent, M. l'abbé Brun (ancien élève de la *Schola*, à qui l'avait autrefois confié son évêque), est en passe de devenir, nous l'espérons bien, une des maîtrises modèles de France. C'est pour encourager cette initiative et aider aux si excellentes dispositions de Mgr l'évêque pour la réforme du chant que la *Schola* a choisi cette fois Clermont pour ses assises. Voici quelles sont les grandes lignes du programme arrêté dès maintenant par Sa Grandeur et M. Ch. Bordes, qui vient de se rendre à Clermont à cet effet. L'idée religieuse qui préside à son éclosion est de réunir une sorte d'hommage liturgique à l'Esprit-

Saint, dont on fêtera l'octave pendant les fêtes. L'idée de M. Bordes eût été de donner un office complet en l'honneur du Saint-Esprit, depuis les premières Vêpres jusqu'à Complies, en passant par les Matines et les Laudes ; mais devant l'immensité de l'effort qui représentait une longue préparation grégorienne et la recherche ou la composition de répons polyphoniques qui n'existent pas pour la plupart, on se bornera donc à ne chanter que les premières Vêpres, la Messe et les secondes Vêpres et Complies, en y faisant rentrer un véritable florilège des plus beaux chants consacrés à l'Esprit-Saint. M. Gastoué, dont l'érudition est si parfaite, est en train de rechercher les pièces grégoriennes inconnues ou hors d'usage qui répondraient à ce programme. Nous serons même reconnaissants à ceux de nos lecteurs qui pourraient nous faire tenir les tropes, séquences ou motets à l'Esprit-Saint dont ils pourraient connaître la provenance. Ainsi mis sur pied, notre programme, comme on pourra s'en rendre compte, forme un tout liturgique remarquable et riche, si nous y ajoutons la messe d'actions de grâces et de clôture et la conférence de M. Gastoué, tout émaillée de citations musicales en l'honneur de l'Esprit-Saint.

Programme des fêtes.

Mercredi 14 juin 1905, à 4 h. 1/2, à la Cathédrale. — **Premières Vêpres du Saint-Esprit. Allocution de Sa Grandeur et Salut.** Le chant des Vêpres et du Salut sera exécuté par la maîtrise sous la direction de M. l'abbé Brun, maître de chapelle de la Cathédrale. — *Le soir, à 8 h. 1/2, à la grande salle du patronage rue Gauthier-de-Biauzat.* **Concert historique de musique religieuse** (La musique religieuse à travers les âges), par les Chanteurs de Saint-Gervais et les solistes de la *Schola*, sous la direction de M. Charles Bordes.

Jeudi 15 juin 1905, de 8 h. à 10 h., à la salle du patronage. — **Entretiens grégoriens et de musique figurée.** — *A 10 h., Grand'Messe grégorienne populaire*, chantée par une masse de plus de 250 voix, composée des séminaires, institutions, maîtrises et communautés. Propre de l'office : office du jour de la Pentecôte, de rigueur pendant toute l'octave. Comme ordinaire : Messe des Fêtes doubles I, *Cunctipotens genitor Deus*. Les Chanteurs de Saint-Gervais, groupés au banc d'œuvre, exécuteront à l'offertoire le *Loquebantur variis linguis*, de Palestrina ; à la postcommunie, un motet moderne sur le texte *O quam bonus et suavis est, Domine, Spiritus tuus*, de M. René de Castéra ; au dernier évangile le *Factus est repente de cœlo*, d'Aichinger ; et à la sortie, avec toute la masse des chanteurs, le cantique à l'Esprit-Saint de M. Ch. Bordes, si entraînant et si populaire. — *De 2 h. à 4 h., Entretiens grégoriens et de musique figurée* à la salle du patronage. Conférence de M. Amédée Gastoué sur les chants en l'honneur du Saint-Esprit, avec exemples chantés par un groupe de Chanteurs de Saint-Gervais. — *A 4 h. 1/2, à la Cathédrale, Deuxièmes Vêpres du Saint-Esprit, chant des Complies et Salut* précédé d'un court **récital d'orgue**, où l'on fera entendre de préférence des morceaux composés sur des textes musicaux en l'honneur du Saint-Esprit et particulièrement de notre école nationale française d'organistes des xvii^e et xviii^e siècles. — *Le soir, à 8 h. 1/2, à la grande salle de gymnase Faure, Grand concert extraordinaire de musique classique* (religieuse et profane) donné au profit d'œuvres locales et sous la présidence de Mgr l'Evêque. Ce concert plus mondain sera très brillant, les congressistes auront droit d'y accéder avec une forte remise sur le prix des places, sur présentation de leur carte.

Vendredi 16 juin 1905, de 8 h. à 10 h., **Entretiens grégoriens** à la salle du patronage. — A 10 h. 1/2, à la Cathédrale, **Grand'Messe solennelle d'actions de grâces et de clôture**, par les *Chanteurs de Saint-Gervais* et la maîtrise à qui sera confié le propre de l'office.

Les Chanteurs de Saint-Gervais chanteront la messe du Pape Marcel de Palestrina. A l'offertoire, les Chanteurs chanteront le *Dum complerentur dies Pentecostes*, de T.-Luis da Vittoria.

Le congrès se terminera par une excursion à Saint-Nectaire, où les Chanteurs donneront l'après-midi un concert spirituel.

Tel sera le programme des fêtes de Clermont. On voit qu'il n'est pas inférieur de beaucoup à celui des fêtes précédentes d'Avignon et de Bruges. Nous osons donc espérer qu'en France on y viendra de toutes parts, car la *Schola* s'impose de gros sacrifices pour sa réussite.

Il y aura deux modes de souscription :

1° *La souscription des membres honoraires* à 10 francs, donnant droit à une place aux exercices et à la publication de son nom sur le programme.

Nous serons donc reconnaissants qu'on nous les adresse dès maintenant soit à Paris, au bureau d'édition de la *Schola*, soit à Clermont, à M. l'abbé Brun, maître de chapelle de la Cathédrale, secrétaire du Congrès, 3, rue Bansac.

2° *La souscription des congressistes* est de 6 francs et présente le même avantage, mais sans publication de nom.

Les membres honoraires à 10 francs recevront seuls gratuitement les tirages à part musicaux et textes que la *Schola* prépare à l'occasion du Congrès.

Pour tous renseignements, s'adresser à la *Schola* et à M. l'abbé Brun.

Nous publierons dans notre prochain numéro (avril) le programme tout à fait détaillé de chacun des exercices. Nous voudrions le faire précéder dès cette époque de la liste des membres honoraires ; c'est pourquoi nous en sollicitons le plus tôt possible l'inscription et le versement, en retour duquel ils recevront aussitôt la carte nominale et toutes les indications relatives aux réductions de chemins de fer que nous allons solliciter et qu'il nous sera d'autant plus facile d'obtenir que les fêtes coïncideront, à peu de chose près, avec les épreuves de classement de la coupe Gordon-Bennet du circuit d'Auvergne, qui va remuer en tous sens cette province. L'automobilisme au service de la musique religieuse, ce n'est pas banal !

LA SCHOLA.





Les Chœurs d'Esther et d'Athalie

Par Jean-Baptiste MOREAU

Racine trouva-t-il toujours, pour la collaboration musicale de ses deux tragédies mêlées de chants, des musiciens dignes de lui, assez pénétrés des qualités exquisés de son génie pour que leur commentaire musical ne fût pas trop en contradiction flagrante avec elles? Il était permis d'en douter tant qu'on n'était pas en mesure de posséder au moins la musique originale composée du vivant de Racine même par un musicien de son époque. On doit être reconnaissant à la *Schola Cantorum* d'avoir rempli cette lacune en nous faisant connaître, d'abord par l'audition, puis par l'édition, la musique exquise que Jean-Baptiste Moreau, musicien ordinaire de la maison de Saint-Cyr, composa au xvii^e siècle pour les deux œuvres si particulières que Racine écrivit pour la célèbre maison.

Nous ne saurions mieux faire que renvoyer le lecteur à la remarquable conférence qu'écrivit autrefois pour la *Schola* M. André Hallays : RACINE POÈTE LYRIQUE, et que publia la *Tribune de Saint-Gervais* (numéros de mai et juin 1899), lors du centenaire de la mort de Racine. Cette conférence fut tirée à part depuis ¹. On y lira, enchâssés dans une prose élégante et substantielle, les documents qui pour la plupart ont enrichi cette notice.

Lamartine, dans une boutade célèbre, nia l'accord de la poésie et de la musique. Racine, plus perspicace, et avec lui M^{me} de Sévigné, parlant des chœurs d'*Esther*, semblent prouver le contraire en vantant le rapport de la musique et des vers, « convenance des chants aux paroles qui sont d'une beauté qu'on ne contient pas ses larmes » (M^{me} de Sévigné, lettre du 19 février 1689). Quant à Racine, il consacre à jamais la gloire de son collaborateur musicien par ces mots extraits de la préface même d'*Esther* : « Ces airs touchants qui ont fait l'un des plus grands agréments de la pièce. » Il semble, en vantant le charme de la musique, reconnaître aussi que, comme poète, il avait admis cet accord que Lamartine au xix^e siècle veut dénier à la musique et à la poésie. A quoi attribuer

1. En vente au Bureau d'édition de la *Schola*.

cette dissemblance de vues? A la structure intérieure même de la musique, plus passionnelle, plus indépendante à notre époque et, la plupart du temps, en désaccord rythmique avec la plastique du vers. C'est une simple question de langue, de dialecte musical, de construction du discours chanté qui au xvii^e siècle, grâce à la liberté de la basse continue, était le discours même, vivant, revêtu de musique, la parole colorée si l'on veut, animée rythmiquement par le *seul accent du mot*. C'est cette qualité intrinsèque que possède au plus haut degré la musique de Moreau et ce pourquoi Racine d'abord, comme poète, et M^{me} de Sévigné, comme critique, ne s'y trompèrent point en louant sans réserve l'œuvre du modeste musicien de Saint-Cyr qui, plus que Lulli peut-être, sut pressentir ce discours musical si plastique et si vivant qui fera plus tard la gloire de Rameau. Si Racine eût connu la musique que Mendelssohn écrivit pour *Athalie*, il eût sans aucun doute été de l'avis de Lamartine.

Racine depuis douze ans n'écrivait plus pour le théâtre quand, sur la demande de M^{me} de Maintenon, il fit *Esther*, « tragédie tirée de l'Écriture sainte » et destinée à être représentée par les jeunes filles de la maison de Saint-Cyr, « une espèce de poème où le chant fut mêlé au récit », prétexte à un divertissement de jeunes filles, comme le dit très spirituellement M. Hallays. En outre, le désir de ressusciter la tragédie grecque à la fois dramatique et lyrique, « voilà la raison profonde qui détermina Racine à écrire les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*. Ne nous l'a-t-il pas avoué lui-même dans sa préface d'*Esther* : « J'entrepris la chose, et je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités. » Il est à regretter qu'en dehors de la préoccupation religieuse et peut-être pour cela même, Racine n'ait pas eu plus tôt cette idée géniale et ne nous ait agrémenté de chœurs ses premières tragédies, pour l'illustration musicale desquelles il aurait trouvé certes des maîtres de génie, Lulli lui-même, qui nous eussent laissé des pages immortelles comme ses vers peut-être et en tout cas vivantes comme eux et animées de son génie.

Ce mélange des chants et de l'action dramatique n'était pas nouveau en France, et l'on sourit un peu à la naïveté de Racine qui croit être le premier à les innover.

Après avoir été constant au moyen âge dans les *Mystères* supprimés en 1548, il était, il est vrai, absolument oublié à l'époque de Racine. « Le sujet même d'*Esther* fut plusieurs fois traité au xvi^e siècle et toujours avec des chœurs », nous apprend M. Hallays ; mais il est probable que Racine ne connut pas ces productions : la tragédie sainte d'*Aman* d'André de Rivandeau, de 1566 ; *l'Esther* de Pierre Mathieu, de 1578 ; *l'Aman* de Montchrestien et enfin la tragédie *Esther* de Pierre du Ryer, représentée en 1643, mais qui, celle-là, ne comportait pas de chœurs.

Cette tradition constante en France du chant mêlé à l'action dramatique, depuis les Mystères jusqu'en 1643, et que semblait ignorer Racine, devait être étouffée par l'apparition de l'opéra, qui en était l'amplification logique par cela même que l'union du vers et de la musique était si étroite, si naturelle et partant « si humaine » par la vérité de ses accents, qu'elle devait fatalement absorber la première forme et régner en maîtresse d'un bout de la pièce à l'autre. Toute une époque ne pouvait mieux reconnaître cet *accord* parfait de la langue parlée et de la musique au théâtre poussé à la perfection chez Rameau et non chez Gluck, comme on le croit généralement, et encore moins dans le drame lyrique moderne plus asservi à l'harmonie qu'au mélôs.

Cette vogue de l'opéra était si grande au xvii^e siècle qu'à la nouvelle que Racine travaillait à une *Esther*, le journal de Dangeau du 18 août 1688 rapporte la nouvelle en ces termes : « Racine, par ordre de M^{me} de Maintenon, fait un *opéra* dont le sujet est *Esther et Assuérus*. Il sera chanté et récité par les petites filles de Saint-Cyr. Tout ne sera pas en musique. C'est un nommé Moreau qui fera les airs. »

Comme le dit très bien M. Hallays, à qui nous empruntons aussi cette citation :

« En 1688, ce qu'a entrepris Racine était donc une tentative imprévue, dont rien n'avait pu donner l'idée, sur la scène française du xvii^e siècle. »

..

Je ne veux pas ici étudier les rapports étroits que peuvent avoir les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* avec les chœurs antiques, et encore moins découvrir si ces deux tragédies bibliques sont d'esprit israélite ou chrétien. Je renvoie pour ces déductions à la remarquable conférence de M. Hallays. Tout en partageant entièrement son avis contre celui de M. l'abbé Delfour ¹, qui estime que dans leur fond les tragédies sacrées de Racine sont plus hébraïques que chrétiennes, j'estime avec M. Hallays qu'*Esther* et *Athalie* sont des tragédies bibliques écrites par un poète chrétien et surtout un poète du xvii^e siècle nourri à Port-Royal et tout plein de l'esprit de la sainte maison.

« Ce que ces jeunes filles expriment, c'est le sentiment religieux du xvii^e siècle très bien défini par un critique (M. l'abbé Delfour) « *un mysticisme sarant et hardi tempéré de raison et de théologie*. »

« Lorsqu'elles parlent de leur amour de Dieu, elles le font avec un abandon, un goût de sacrifice qui ne sont pas dans la tradition juive et qui évoquent le souvenir des tendres effusions de l'*Imitation*. »

M. Hallays ajoute : « Lisez ces chœurs strophe par strophe, partout c'est la piété et la mystique du christianisme. Ce lyrisme chrétien, la musique en est toute pleine, et c'est ce que j'essayerai de prouver, car il me

1. *La Bible dans Racine*, par M. l'abbé Delfour.

tarde de vous parler de la musique de Moreau, qui est la raison d'être de cette notice appelée à servir de préface à la réédition des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* que la *Schola* prépare depuis si longtemps. »

Cette musique est vraiment racinienne. Comme s'écrie avec raison M. Hallays, « elle a de la noblesse, de la simplicité et de l'élégance. » J'ajouterai : De plus, elle est profondément chrétienne par cette simplicité même et un sentiment touchant d'abandon, de renoncement, de modestie innée qui en font un des plus divins modèles de musique appropriée au cantique en langue vulgaire, populaire et raffinée pourtant à la fois. En cela et par cela même, Moreau fut un musicien rare et porté à réussir par la modestie même de sa condition, qui semblait le tenir éloigné de la cour et des pompeux modèles de Lulli auxquels ne semble pas avoir voulu s'attaquer sa personnalité, qui est restée simple et partant naturelle et sincère. Musicien provincial venu tout jeune à Paris, d'Angers, sa ville natale, il eut la bonne fortune d'être agréé par la dauphine qui ne semble pas, malgré son succès précoce, s'être beaucoup intéressée à sa fortune. Attaché à la maison de Saint-Cyr comme simple musicien ordinaire de la maison, il fut invité probablement par M^{me} de Maintenon à écrire les chœurs d'*Esther* comme attribution de sa charge dans l'institution, devoir lui revenant de droit, témoignant par cela même de la simplicité qui présida à l'éclosion de ce projet lyrique et dramatique qui devait rester avant tout « un simple divertissement de jeunes filles », comme le dit M. Hallays. Point n'était besoin de recourir à la réputation des musiciens ordinaires de la Chambre du Roi pour un divertissement qui ne devait pas sortir du cadre de la maison, et c'est probablement à cela même que nous devons d'avoir sans aucune recherche de style, d'emphase si courante à cette époque, des chœurs d'*Esther* écrits en toute sincérité par un musicien de cœur dont l'unique besogne était d'apprendre le solfège à des jeunes filles et accompagner leurs chants à la chapelle, comme l'était à notre époque César Franck alors qu'il écrivit *Ruth*, sans se préoccuper aucunement de la musique en vogue à son époque, uniquement épris de sincérité et d'amour.

C'est pourquoi les chœurs d'*Esther* de Moreau *demeureront*, parce qu'ils sont simples et débordants de cet esprit d'amour, tout de charité et de sincérité, qui sont les traits essentiels de la lyrique chrétienne. Il me tarde maintenant de les analyser un à un et de vanter surtout la vérité de l'accent des récits des trois coryphées, qui sont autant de merveilles enchâssées dans les chœurs de la partition et, les reliant entre eux, se substituent avec une aisance telle aux vers parlés de la tragédie, qu'ils semblent les dénouer et leur donner une souplesse que Racine a si bien comprise en enchâssant souvent des vers libres dans ses alexandrins afin de ménager pour l'oreille, comme le dit fort bien M. Hallays, une transition que la musique vient divinement rehausser, appelée déjà par l'oreille et comme prévue, avant même qu'un accord d'orchestre soit venu donner le ton au chanteur.

Nous ne savons pas à quelles pages de la partition d'*Esther* donner la préférence, tant une douce harmonie semble les relier toutes entre elles et les unir en une unité de sentiment et d'accent assez rare dans une œuvre aussi développée.

Nous recommanderons tout particulièrement le merveilleux récit de la deuxième coryphée : *Déplorable Sion*, page 6, qui est la perfection même, sans que cette perfection se départisse une minute pendant tout le cours du récit. Quelle vérité d'expression sur les vers :

Sion jusqu'au ciel élevée autrefois,
Jusqu'aux enfers maintenant abaissée.

Le chœur suivant sur les célèbres vers :

O rives du Jourdain, ô champs aimés des cieux,

est d'un sentiment élégiaque exquis et si direct qu'il semble, comme le dit M. Hallays, que Racine ait voulu nous dépeindre les plaines dévastées de Port-Royal où il avait ressenti toutes ses joies pittoresques d'enfant. Cette sincérité d'accent, Moreau l'a rendue sans effort avec un charme vraiment exquis.

Emouvantes aussi sont les plaintes de la troisième coryphée : « Pleurons et gémissons », où Racine, animé toujours du même sentiment, pleure les ruines de la retraite dévastée.

Cette plainte, entrecoupée des répliques du chœur : « O mortelles alarmes », est vraiment touchante.

Plus puériles sont les répliques :

Arrachons, déchirons tous ces vains ornements.

et les répliques suivantes, plus descriptives, mais aussi plus mélodramatiques ; la muse de Moreau était trop douce et trop simple pour atteindre à ces peintures. C'est par cela même, comme les vers de Racine eux-mêmes, que la muse des deux poètes est plus chrétienne que juive. La tradition hébraïque demanderait des accents plus vraiment farouches.

Un peu pompeux est le chœur n° 4 *ter* :

Le Dieu que nous servons est le Dieu des combats,

il ne manque cependant pas de grandeur ; mais combien touchantes sont ces répliques des coryphées qu'elles échangent avec tant d'aisance :

Il renverse l'audacieux,
Il prend l'humble sous sa défense,

suivies peu après du ravissant duo :

O Dieu, que la gloire couronne,

qui avec la réplique chorale termine le premier acte.

Dans le second acte nous vanterons sans réserves la délicieuse réplique de la première coryphée :

Un moment a changé ce courage inflexible,

qui respire une paix infinie.

Moins bonne la réplique : « Malheureux, malheureux », aussitôt rachetée par l'exquise prière de la troisième coryphée :

Dieu d'Israël, dissipe enfin cette ombre,

que prépare une délicieuse ritournelle de flûte.

Plus mendelssohnienne et moderne la réplique chorale n° 7, qui a quelque grandeur, mais que vient vite éclipser la perle de la partition peut-être, le ravissant chœur : « Heureux, dit-on, le peuple florissant », qui enchâsse des répliques soli d'un charme exquis :

Pour contenter ses frivoles désirs,

et surtout celle : « O douce paix, ô lumière éternelle, qui, reprise par le chœur, est d'une quiétude infinie. Tout ce morceau (n° 8) est vraiment d'une perfection rare.

L'entr'acte du troisième acte, comme toutes les pages symphoniques de l'œuvre et en particulier l'ouverture, est un peu puéril.

Mais le charme revient avec le chœur délicieux :

O repos, ô tranquillité,

et le cantique, « Rois, chassez la calomnie », si frais d'allure, suivi malheureusement d'une marche symphonique fort creuse et de chœurs mouvementés qui ont de l'allure mais peu d'accent, sauf la réplique de la troisième coryphée, qui elle est une pure merveille :

Il apaise, il pardonne ;
D'un cœur ingrat qui l'abandonne
Il attend le secours.

On ne saurait rêver accents plus chrétiens, plus eucharistiques même : toute l'œuvre débordante d'amour contenu et chaste du christianisme y semble renfermée. C'est vraiment exquis. Ainsi se terminent, après une reprise du chœur à 3 temps un peu brillant, les chœurs de l'*Esther* de Moreau.

*
* *

L'édition que présente le *Schola* a été faite le plus fidèlement possible d'après les éditions anciennes publiées du vivant même de Moreau en 1689 et 1696.

Les éditeurs se sont bornés, selon l'usage de l'époque, à remplir de leur mieux les parties intermédiaires non réalisées par l'auteur, et à réaliser la basse chiffrée. On trouvera sur le titre de notre édition le facsimilé du frontispice de l'édition de 1696 et de la notation ancienne. Nous publierons en outre, à la suite de cette Préface, le texte des diverses dédicaces au Roy des éditions anciennes d'*Esther* et d'*Athalie*. La réédition des chœurs d'*Esther* est conforme à la reprise du théâtre de l'Odéon pour laquelle quelques omissions ont été faites, le texte original, quelquefois d'un intérêt moins soutenu, ne méritant pas d'être intégralement remis au jour. On se rendra facilement compte de la valeur de ces fragments dans l'édition complète des œuvres de Racine publiée par la maison Hachette, qui, elle, reproduit *in extenso*, en notation semi-moderne, la musique de Moreau. Pour les chœurs d'*Athalie*, notre édition est intégrale, composée avec diverses éditions et copies dont nous énumérons ci-dessous les sources.

Il s'y trouve des parties omises dans l'édition ancienne que l'on a cru devoir intercaler dans l'édition de la maison Hachette, sans que les collecteurs nous aient fait connaître d'où proviennent ces fragments. Nous en avons retrouvé une partie à la bibliothèque du Conservatoire dans un cahier ne contenant que les parties vocales, cahier qui provient des demoiselles de Saint-Cyr, sans les retrouver dans leur entier. Ne pouvant les identifier, nous avons préféré les omettre, d'autant que la basse chiffrée est perdue peut-être. Il s'agit des répliques suivantes :

- Combien de temps, Seigneur, combien de temps encore ;
- Rions, chantons, dit cette troupe impie.
- Qu'ils pleurent, ô mon Dieu, qu'ils frémissent de crainte,
- C'est à toi que dans cette guerre...

L'édition du temps reprenant à la réplique : *De tous ces vains plaisirs*, on ne s'étonnera donc pas de voir les répliques ci-dessus omises. Peut-être retrouverons-nous un jour la clef de cette lacune.

Moreau, devant le succès d'*Esther*, eut l'idée assez singulière, pour la faire goûter au grand public, de la transformer en une sorte d'oratorio : *Concert spirituel ou le Peuple juif est déliré par Esther*, et pour lequel il fit faire à M. de Bouzy un poème auquel il adapta tant bien que mal sa musique. L'œuvre sous cette nouvelle forme n'a pas laissé de trace. On sait qu'elle fut exécutée en avril 1697, si nous en croyons le *Mercure* de cette date.

Le succès des chœurs d'*Esther* de Moreau fut tel à Saint-Cyr, que la tradition leur resta fidèle et qu'on ne cessa de les y exécuter sous leur forme primitive ou transformés, comme en témoigne le remaniement de Clérambault préparé pour la reprise du 15 janvier 1756 donnée en l'honneur du Dauphin et de la Dauphine, et une copie de Philidor où les chœurs sont réduits à deux voix de femmes. Cette copie est conservée à la bibliothèque du Conservatoire de Paris.

M. Hallays rapporte, au sujet du succès qu'obtinrent les chœurs d'*Esther*, une anecdote touchante que nous ne pouvons nous empêcher

de relater ici. « Le 12 novembre 1792, mourut la dernière dame de Saint-Louis qui ait été enterrée à Saint-Cyr; elle se nommait Catherine de Cockborne de Villeneuve; elle avait soixante et onze ans. Dans le délire de ses derniers moments, cette pauvre religieuse (à la veille de la Terreur) chantait d'une voix sépulcrale les chœurs d'*Esther* où les Israélites déplorent, dans une langue divine, les malheurs de leur patrie. » (Lavallée, *La maison de Saint-Cyr.*)

*
*
*

On sera peut-être surpris de trouver dans les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* des voix d'hommes; l'édition ancienne en faisait foi, la *Schola* s'est bien gardée de les faire disparaître comme on l'a fait dans la copie de Philidor en vue de quelque remaniement postérieur.

Nous ne sommes pas complètement de l'avis de M. André Hallays, qui assure qu'il était impossible que des hommes dans la tragédie aient pu pénétrer dans l'appartement de la Reine et se mêler aux jeunes filles, et encore moins dans l'institution de Saint-Cyr, où la rigueur de M^{me} de Maintenon veillait. Je me permettrai d'en douter, l'exception ne confirme-t-elle pas la règle? et surtout pour un divertissement extraordinaire que le Roi rehaussait de sa présence ?

Pourquoi ne pas admettre qu'il ait prêté à M^{ms} de Maintenon les chantres de sa chapelle, quand il lui envoyait parfois les musiciens de sa chambre, ses trompettes et ses timbaliers pour divertir les jeunes filles, comme nous l'apprennent les mémoires des dames de Saint-Cyr nous contant les visites des musiciens du roi avec tout le charme du style de l'époque.

« On les faisait entrer dans la cour royale; les trompettes et les timbaliers étaient à cheval, les tambours et les joueurs de fifre à pied. Toutes les demoiselles se tenaient aux fenêtres depuis le premier étage jusqu'au bout, la communauté était au rez-de-chaussée. Ces musiciens avec les officiers qui les commandaient firent deux ou trois fois le tour de la cour, gravement en jouant des airs guerriers, les trompettes à part avec les timbaliers, les tambours et les fifres ensemble. Ce fut un plaisir fort majestueux et agréable. »

Tout permet de prévoir qu'à cette époque l'écriture des voix chorales étant constamment à *voix mixtes*, le roi avait prêté à M^{me} de Maintenon ses chantres ordinaires pour remplir les parties de basse au fond du théâtre, tandis que les jeunes filles évoluaient autour d'*Esther* et des autres personnages de la tragédie.

Quoi qu'il en soit, l'édition ancienne porte des voix d'hommes. Nous les éditerons donc et les chanterons à la *Schola*. Il en fut ainsi à la représentation d'*Esther* donnée à l'Odéon par M. Ginestý le 18 dé-

1 Elle implique même des soli dans les parties qui ont été omises à la reprise de l'Odéon et que nous n'avons pas rééditées.

décembre 1902 avec le concours musical de la *Schola*, de M. Ch. Bordes et des Chanteurs de Saint-Gervais.

∴

Les chœurs d'*Athalie* de Moreau, sans présenter le même intérêt que ceux d'*Esther*, ce qui explique le peu de vogue qu'ils paraissent avoir eu à l'époque, ne sont pas sans mérite pourtant. Nous allons donc en donner une rapide analyse, le *Schola* n'ayant pas hésité à les publier aussi.

Les chœurs d'*Athalie* s'ouvrent par une ouverture un peu scolastique, mais d'une belle écriture. Le premier chœur a de la grandeur et dépasse de beaucoup celui de Mendelssohn, si pompeux et d'une prosodie défectueuse. Une voix de baryton solo, qui semble s'approprier un peu le souffle prophétique dont la tragédie s'anime tout entière, remplit la partition de ses répliques impétueuses et souvent mouvementées. La première : « En vain l'injuste violence », a de la grandeur, elle est encadrée dans le 2^e chœur. La réplique de soprano : « Il donne aux fleurs », est exquise. Quel sentiment délicat de la nature que nous vantait si bien M. Hallays précédemment !

Belle est la réplique de baryton solo : « O mont du Sinaï » ; elle a du mouvement et de la grandeur. La strophe de la mezzo-soprano : « Il venait révéler », est délicieuse, la ligne mélodique en est vraiment rare. Le chœur à 3 voix qui suit : « O divine, ô charmante loi », est délicieux aussi.

Combien fraîches sont les répliques relatives à Joas, farouches celles relatives à Athalie, surtout celle : *O palais de David, — Sion, chère Sion, que dis-tu quand tu vois une impie étrangère*, que le chœur entier reprend ensuite ! Le même accent se retrouve dans le chœur : *O réveil plein d'horreur*, et celui : « O promesse, ô menace. » La prophétie : *Sion ne sera plus*, répartie à deux voix soli alternées, est curieuse, mais un peu hachée.

La célèbre strophe : *D'un cœur qui l'aime*, n'est peut-être pas à la hauteur des délicieux vers qu'elle commente ; du reste, les pages dernières de la partition semblent révéler chez Moreau de la lassitude et un peu de laisser-aller. Il n'était peut-être pas à la hauteur de son sujet, dont le souffle prophétique dans toute cette conclusion magnifique de la tragédie devait un peu l'absorber. Beau est pourtant le récit : *Triste reste de nos rois*.

Le dernier chœur aussi est bien maigre et conclut bien peu dignement cet important ouvrage du maître d'Angers ; c'est pourquoi à juste raison ne peut-on pas vanter également les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* à l'analyse ; ces derniers dans leur ensemble restent bien inférieurs aux premiers. Il était pourtant utile de les remettre au jour, ne serait-ce que pour lutter contre ceux de Mendelssohn, dont on nous rabat les oreilles, et rendre aux vers de Racine une parure plus digne d'eux et surtout plus en harmonie avec leur pénétrante beauté.

Voici les deux dédicaces de l'édition d'*Esther* de 1689 :

Dédicace de l'Édition d'Esther de 1689.

AU ROY

SIRE,

J'ose offrir à Vostre Majesté cet ouvrage de musique, avec quelque sorte de confiance, puisqu'Elle a eu la bonté de témoigner plusieurs fois Elle-même, qu'elle l'avoit entendu avec plaisir. Je sçay bien, SIRE, que, selon toutes les apparences, je dois un si heureux succez à la beauté du Sujet et à la magnificence des paroles qu'on m'a fournies, plutôt qu'à la délicatesse de mes Chants ; et que quand mesmes ces Chants auroient esté encore plus imparfaits qu'ils ne le sont, les louanges de Dieu qu'ils expriment, n'auroient pu manquer de vous les rendre agreables, et de faire sur votre esprit leur impression ordinaire, surtout estant chantées comme elles l'ont esté dans une maison toute celeste et toute angelique, par des bouches aussi pures, pour ainsi dire, que celles des anges mesmes. Mais à quelque raison que je doive attribuer ce succez, c'est une chose si glorieuse pour moy d'avoir pu contribuer par mon travail à delasser durant quelques heures le plus grand prince de l'Univers, que cette seule pensée va faire désormais la félicité de ma vie.

J'espère cependant, SIRE, que le Ciel achèvera de bénir mon ouvrage, en y faisant trouver sur le papier quelques-uns de ces mesmes agrémens qu'on y a crû entrevoir dans la représentation, et me donnera des forces pour travailler dans la suite du temps à mériter peut estre par des Compositions plus vives, et plus dignes d'estre vuës de Vostre Majesté, les récompenses et les grâces inespérées dont elle m'a déjà comblé par avance.

Je suis, avec un profond respect,

SIRE,

de Vostre Majesté

Le très humble, très obéissant et très fidèle sujet et serviteur.

J.-B. MOREAU.

Dédicace de l'Édition d'Athalie de 1690.

AU ROY

SIRE,

Vostre Majesté qui fait tout son plaisir des ouvrages de piété, m'ayant ordonné de mettre en musique les cantiques d'*Athalie*, m'ayant mesme marqué qu'elle y trouvoit plusieurs airs de son goust,

J'ose les luy offrir, puisque je dois tout ce que je suis et tout ce que je possède aux biens faits de Vostre Majesté de qui j'ay l'honneur d'estre,

SIRE,

Le très soumis, très fidèle sujet et serviteur.

J.-B. MOREAU.



Les Oratorios de J.-F. Le Sueur

(Suite)

Du 10 août 1792 au 20 juillet 1802 où fut organisée la chapelle consulaire, la musique religieuse, écrivait Castil-Blaze en 1830¹, fut abandonnée en France. « La chapelle des Tuileries avait été détruite, on célébrait l'office divin dans la salle du Conseil d'Etat où les chanteurs et le piano pouvaient seulement être placés. Rangés sur deux files derrière les chanteurs, les violons jouaient dans une petite galerie en face de l'autel ; les basses et les instruments à vent étaient relégués dans la chapelle voisine. Les musiciens avaient beaucoup de peine à manœuvrer sur un terrain si désavantageux pour l'ensemble. Démeublée, la veille, des tables, fauteuils et bureaux, la salle que l'on disposait en oratoire pour le dimanche était remise en ordre le lundi pour les séances du Conseil². »

Devenu empereur, Bonaparte fit construire par ses architectes Percier et Fontaine une salle de spectacle et une chapelle dans l'ancienne salle de la Convention. Elle fut inaugurée le 2 février 1806, d'après Castil-Blaze, le 9 décembre, suivant M. Frédéric Masson. A ce moment, Le Sueur était depuis deux ans directeur de la chapelle impériale³.

Paësiello avait été choisi pour diriger la chapelle des Tuileries sous le Consulat. Il présenta Le Sueur comme sous-directeur d'abord, puis, lorsqu'il eut demandé à rentrer en Italie à cause de la santé de sa femme, Bonaparte, spontanément, désigna Le Sueur pour le remplacer⁴.

Outre la bienveillance de Paësiello et la protection de Lucien Bonaparte⁵, Le Sueur avait d'autres titres à la faveur de Napoléon, qui l'avait appelé un des premiers parmi les compositeurs à prendre rang dans la Légion d'honneur⁶. Il avait écrit, sur un poème d'Esménard, une

1. *La Chapelle-musique des Rois de France*, 1 vol. in-8°, Paris, 1830.

2. Dans la semaine on enfermait l'autel dans une armoire. Fr. Masson, *Napoléon chez lui*, 1 vol. in-8°, Paris, 1901, Ollendorff.

3. Il avait été nommé par arrêté du 24 germinal an XII. Lettre d'avis signée Duroc (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra).

4. *Souvenirs de Blangini*, 1 vol. in-8°, Paris, 1834.

5. Comme ministre de l'Intérieur, en l'an VIII, Lucien Bonaparte avait prescrit, vainement d'ailleurs, la mise à l'étude de la *Mort d'Adam* et des *Bardes*. (*Mémoire pour Le Sueur*, par Ducancel.)

6. Le 29 messidor an XII. (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra.)

Ode en faveur du rétablissement de la Paix qui fut exécutée solennellement dans l'église des Invalides, le 1^{er} vendémiaire an IX, et le *Chant de la Paix*, cantate qui fut exécutée à l'Opéra le 14 avril 1803¹.

Ici se présente une des questions les plus épineuses que j'aie eu à étudier dans ce travail sur les Oratorios de Le Sueur. Une partie des notices concernant ce compositeur lui attribue la musique exécutée au sacre de Napoléon I^{er} ². Par contre, les autres font de lui l'auteur des morceaux chantés à Reims en 1825, pour celui de Charles X³. Les oratorios dits du couronnement sont au nombre de trois. Une note imprimée en tête de la partition d'orchestre semblerait devoir mettre tout le monde d'accord : « Ces trois oratorios ont été exécutés *pour la première fois au couronnement de l'Empereur*, par 400 voix et 300 instruments que l'auditeur doit se figurer représenter les assistants de cette majestueuse cérémonie. Ces trois oratorios ont été *aussi chantés au sacre de S. M. Charles X*. Ces deux cérémonies ayant duré près de cinq heures en y comptant les repos occupés par le plain-chant et la messe en musique de Paësiello en 1804 et celle de M. Cherubini en 1825. Ces deux compositeurs étant les collègues de M. Le Sueur à ces deux époques. »

Cette affirmation formelle est en outre confirmée par d'autres indications placées en tête de divers morceaux : ainsi, au troisième, une note affirme qu'à la reprise du chœur avec les paroles : *Æterne Pater*, le Pape fit, au couronnement de l'Empereur, son entrée solennelle, entouré de tous ses cardinaux. A la septième scène, la partition donne cette indication : « Entrée solennelle de l'Empereur, précédé du clergé. Il se tourne vers Sa Sainteté, lui donne le baiser filial qui lui est rendu par le baiser affectueux du chef de l'Eglise. Le morceau a été exécuté *aussi*, continue la note, au sacre de Charles X. » Une autre note, placée en tête du n^o 6 du 3^e oratorio : *Peregrinus veniens*, énonce que, durant l'exécution du morceau, l'Empereur prit la couronne des mains du Pape, se la posa sur la tête en disant : — Je ne la tiens que de Dieu ! Le mot est un de ces mots controuvés dont fourmille notre histoire, mais le fait est exact et le tableau de David a représenté ce geste spontané de Napoléon. Il semble donc à première vue invraisemblable que Le Sueur ait inventé qu'un morceau de lui ait accompagné cette scène fameuse s'il n'a pas été exécuté ce jour-là ⁵. Or, c'est à la conclusion contraire que je suis arrivé après avoir consulté les documents contemporains du sacre de Notre-Dame et conféré avec l'érudit historien de la vie intime de Napoléon, M. Frédéric Masson ⁶.

Ni le programme officiel rédigé à l'avance par le grand maître des

1. Catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra, par Th. de Lajarte.

2. Biographie Michaud.

3. Stephen de la Madelaine.

4. Partition publiée chez Frey, en 1838.

5. D'autant que tous ceux qui l'ont connu s'accordent à le considérer comme un homme de sentiments élevés, très honorable et très modeste. (Stephen de la Madelaine, Ducancel, Berlioz, etc.)

6. Qui me permettra de lui adresser mes bien sincères remerciements pour son obligeance secourable.

cérémonies, comte de Ségur, ni les comptes rendus publiés par l'Imprimerie impériale ¹, ni les descriptions du sacre par les historiens ², ni les mémoires du temps ³ ne parlent d'une composition de Le Sueur d'une aussi longue durée, car les trois oratorios dits du couronnement représentent bien deux heures au moins de musique. On sait qu'il écrivit une marche de triomphe pour l'entrée des souverains et qu'il dirigea les chanteurs, choristes et instrumentistes placés dans le fond de la croisée, à gauche du trône, sur un amphithéâtre en gradins. Or, la messe qui fut chantée à Notre-Dame était de Paësiello et le morceau final, un *Vivat*, avait été composé par l'abbé Roze. Est-il vraisemblable cependant qu'ayant à sa disposition un chœur et un orchestre immenses, Le Sueur, maître de chapelle de l'Empereur, n'ait pas profité d'une occasion aussi solennelle pour faire entendre une œuvre de lui ? Un ou deux numéros de la partition peut-être ont été composés pour le couronnement de Napoléon, ainsi que la marche initiale, mais tout le reste appartient au sacre de Reims, j'en ferai la démonstration plus loin. Il faut donc renoncer à compter les Oratorios du Couronnement parmi les productions de cette époque ⁴ ; mais les autres oratorios de Le Sueur, et notamment ceux tirés de la Bible, datent de la période impériale, je crois pouvoir l'affirmer.

En 1790, la chapelle du Roi comptait quatre surintendants, 4 maîtres de musique dont deux pour la chapelle proprement dite, et deux pour la chambre, un organiste, un claveciniste ⁵. La *vocale* se composait de 27 chanteurs et 12 pages, l'orchestre de 44 instrumentistes : 16 violons, 6 basses, 5 bassons, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 trompette, 1 timbalier.

En 1805, Le Sueur, directeur de la chapelle impériale avec 10.000 fr. de traitement ⁶, a pour second Rey, chef d'orchestre à 4.000. Kreutzer, premier violon de l'Empereur, a les mêmes appointements. L'accompagnateur Rigel a 2.500 fr. ; Baillot le second violon, le harpiste Dalvimare, Duvernois, cor solo récitant, touchent la même somme. La première flûte, Schneitzhœffer, a 2.000 fr. ; la seconde, Tulou, 1 500, le premier hautbois, Vogt, 1.500 également. Il y a 26 instrumentistes et 10 chanteurs seulement. Ceux-ci, les premiers de l'Opéra, sont ainsi rémunérés : Laïs, 3.000 fr. ; M^{me} Branchu, 3.000 ; Nourrit, second ténor, 2.000 ; Dérivis, deuxième basse, 2.000. Le personnel fut augmenté par la suite. En 1810, il compte 34 chanteurs et choristes et 50 instrumentistes. Il

1. Procès-verbal du sacre, 1 vol. in-4°, Paris, 1804. Arch. Nat. A. F. IV 1631.

2. Frédéric Masson, *Joséphine impératrice et reine*, 1 vol. in-8°, Paris, 1899 ; Henri Welschinger, *le Pape et l'Empereur*, 1 vol. in-8°, Paris, 1804 ; G. Lenôtre, article sur le sacre, dans les *Lectures pour tous* de décembre 1904.

3. M^{me} de Rémusat, M^{me} d'Abrantès, général Thiebault, etc.

4. Du reste, la notice sur Le Sueur dans le Dictionnaire de Choron, publié en 1810, n'en parle pas. Ce silence me paraît significatif.

5. Constant Pierre : *Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale*, 1 br. in-8°, Paris, 1899, bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

6. Arch. Nat. O² 62. Lettre adressée à Le Sueur par M. de Rémusat le 30 germinal an XII. Papiers de Le Sueur aux Archives de l'Opéra.)

devait atteindre, en 1815, 99 personnes, y compris les employés. Naturellement, la dépense s'accroît en proportion. De 90.100 fr. en l'an XIII, elle monte, en 1812, à 153.800 francs ¹.

La chapelle réunit tout ce que la France possède de sujets d'élite comme chanteurs et instrumentistes. C'est pour ce personnel que Le Sueur compose la plupart de ses œuvres religieuses, messes, motets, psaumes et oratorios. Pour les circonstances plus solennelles, il écrit des *Te Deum*, des *Salvum fac* ², une cantate religieuse et le motet : *Veni, sponsa mansueta*, pour le mariage de Marie-Louise, un autre motet : *Joannes baptizat in deserto*, pour le baptême du Roi de Rome, en 1811, à Notre-Dame ³; de même qu'il compose, pour les concerts de la Cour, un chant de triomphe sur des paroles de Le Brun ⁴, et pour l'Académie impériale de musique, en société avec Persuis, l'*Inauguration du Temple de la Victoire*, intermède mêlé de chants et de danses, sur un livret de Baour-Lormian, représenté le 2 janvier 1807, et un autre ouvrage de circonstance : le *Triomphe de Trajan*, tragédie lyrique en trois actes d'Esménard ⁵. Par ces travaux de commande, Le Sueur acquittait une dette de reconnaissance à l'Empereur qui avait prescrit de jouer *Ossian ou les Bardes* (10 juillet 1804) et assuré le succès de cet ouvrage en appelant l'auteur dans sa loge pendant la représentation et en donnant le signal des applaudissements ⁶. C'est aussi à la protection impériale qu'il dut, en 1809, la représentation de la *Mort d'Adam* ⁷. Cette tragédie lyrique, tirée par Guillard du poème de Klopstock, attendait dans les cartons depuis plus de dix ans le bon plaisir de l'administration de l'Opéra; à la représentation, elle parut languissante et fut tournée en ridicule. C'est enfin sur l'invitation de l'Empereur que Le Sueur collabora avec Baour-Lormian pour un opéra commandé : *Alexandre à Babylone*. Terminé seulement sous la Restaura-

1. Chiffre donné par M. F. Masson : *Napoléon chez lui*. Arch. Nat. (*Ibid.*) Voir aussi *Chapelle-musique des Rois de France*; mais dans Castil-Blaze les chiffres sont erronés.

2. Sur le catalogue manuscrit de Grégoire (voir p. 83), j'ai compté quatre *Te Deum* du temps de l'Empire, dont deux chantés à Notre-Dame, les 23 mai et 13 juin 1813, à l'occasion des victoires de Lützen et de Wurschen, et 18 *Domine salvum fac Imperatorem*.

3. Catalogue de ses œuvres. Stephen de la Madelaine, L. Petit, etc.

4. Th. de Lajarte, catalogue de la Bibliothèque de l'Opéra.

5. Retardé par des travaux destinés à faciliter l'accès des chevaux au niveau du théâtre, cet ouvrage ne vit la rampe que le 23 octobre 1807. La mise en scène, d'une splendeur extraordinaire, coûta 100.000 francs. (*Ibid.*)

6. L'anecdote de la tabatière d'or avec inscription et 6.000 francs en billets de banque à l'intérieur est trop connue pour que je la reproduise ici. Elle figure dans toutes les notices sur Le Sueur; Berlioz, pour sa part, l'a racontée trois ou quatre fois. Le fait est certain; il se rapporte non pas à la première, ni à la troisième, mais à la seconde représentation. (*Moniteur* du 15 juillet 1884. Notice de M. Laffon placée en tête de l'édition Michaëlis d'*Ossian*. *Souvenirs* de Blangini.)

7. C'est de la prière d'Adam : *Toi qui créas d'un signe et la terre et le ciel*, que Beethoven aurait dit : « Cette musique semble guérir tous mes maux. Le Sueur a donc trouvé l'un des archets que les anges, témoins de la création, ont laissé tomber des cieux ! » (Notice de Vilagre.) Berlioz, dans son article nécrologique sur Le Sueur (*Gazette musicale* du 15 octobre 1837), cite l'air de Caïn comme « l'une des plus terribles inspirations que jamais homme ait léguées à l'art musical ».

tion, il ne fut jamais joué¹. Le compositeur, pour en faire connaître des fragments, n'avait eu d'autre ressource que d'adapter des paroles latines à des chœurs extraits de la partition pour des auditions à Notre-Dame pendant les fêtes solennelles, sous Charles X².

Que l'on ne s'indigne pas de cette transposition de milieu ! Nous avons vu depuis lors, en ce genre, des faits plus scandaleux, et Le Sueur croyait sans doute pouvoir utiliser à l'église des morceaux composés pour le théâtre, puisqu'il faisait exécuter pendant l'office, à la chapelle des Tuileries, sous le nom de *messes*³, des oratorios écrits sur des sujets bibliques, qui présentaient une sorte de plan dramatique sur un scénario en langue latine. Il ne faut pas oublier que la cour de Napoléon n'était rien moins que dévote. Les dignitaires et les généraux qui venaient à la chapelle dans le but d'approcher le maître, devaient avoir peu de goût pour les chants sacrés⁴. La musique italienne alors en vogue, l'art fleuri des Cimarosa, des Paësiello, prôné par Napoléon lui-même, faisaient tort aux compositions en style sévère. C'est ce qui m'avait porté à croire que les oratorios dont il va être question, *Déborah, Ruth et Noëmi, Ruth et Booç, Rachel*, ont été écrits pour cet auditoire profane⁵.

Un passage des *Mémoires* et quelques articles de Berlioz donneraient à penser qu'ils datent de la Restauration⁶. Mes recherches aux Archives Nationales m'ont fait retrouver les programmes manuscrits des messes chantées à la chapelle royale, les dimanches et jours fériés, de 1817 jusqu'en 1823⁷. Ces oratorios y étaient exécutés d'une manière courante. Ce fonds ne possède malheureusement pas les programmes de la période impériale, ni même ceux des deux premières années de la Restauration. J'en étais donc réduit aux conjectures, sauf pour *Déborah*, car plusieurs des ouvrages consultés affirment que Napoléon goûtait particulière-

1. Malgré les efforts de M^{me} Le Sueur auprès de la direction de l'Opéra. Elle alla jusqu'à lui intenter un procès qu'elle perdit devant le tribunal de commerce le 30 mai 1842. Un arrêt de la Cour royale confirma ce jugement le 22 juillet 1843. (*Gazette musicale* des 4 février, 21 novembre 1841, 5 juin 1842 et 30 juillet 1843.) M. de Vilagre, qui rappelle le fait, écrivait en 1854, dans sa notice, que Napoléon III devait acquitter la dette de son oncle.

2. Articles nécrologiques par H. Berlioz, à la *Gazette musicale* et au *Journal des Débats*.

3. C'est ce que révèle la lecture de ses manuscrits.

4. Voir un passage significatif à cet égard de *Napoléon chez lui*.

5. D'après le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron, publié en 1810, Le Sueur aurait composé pour la chapelle impériale une vingtaine de *pièces musicales*. Choron savait le sens des termes de musique. S'il emploie ce terme collectif, c'est qu'il ne s'agissait pas seulement de messes et de motets.

Dans leurs *Musiciens du temps de l'Empire*, Léon et Marie Escudier affirment que « les œuvres de Le Sueur répondaient merveilleusement aux aspirations religieuses du début du siècle. On accourait à la chapelle pour entendre motets *et oratorios* ». 1 vol. in-18, 1856, Dentu.

6. *Gazette musicale* du 15 octobre 1837; *Journal des Débats* du 21 décembre 1835 : « *Noëmi*, composée spécialement pour la chapelle royale comme *Ruth et Booç et Rachel...* », article reproduit dans *les Musiciens et la musique*.

7. Arch. Nat. O³ 291.

ment cet oratorio ¹. J'expliquerai plus loin la raison de cette préférence. Mais il est impossible de fixer exactement les dates de composition et d'exécution. Le *Moniteur* n'en fait pas mention et les journaux de musique n'existaient pas alors. Il m'a donc fallu recourir aux manuscrits, puisque la publication des partitions n'a eu lieu que sous Charles X et sous Louis-Philippe, par les soins et aux frais de l'auteur. Grâce à l'obligeance extrême de M. Ch. Malherbe, j'ai pu retrouver dans sa collection d'autographes plusieurs manuscrits de Le Sueur, ainsi qu'un document plus précieux encore pour l'histoire musicale. C'est un « Répertoire des messes et oratorios de Le Sueur », établi le 15 janvier 1839, à la demande de sa veuve, par Grégoire, secrétaire de la chapelle impériale. Ce document donne la liste des œuvres de Le Sueur exécutées à la chapelle des Tuileries jusqu'en mai 1814, et sinon les dates d'exécution, du moins les noms des solistes. En m'aidant des états d'émargement des membres de la chapelle conservés aux Archives Nationales et de quelques mentions portées sur les manuscrits, j'ai pu arriver à déterminer l'époque approximative de l'exécution.

Ainsi, le style des *Oratorios de la Passion et du Carême* ² m'avait fait penser d'abord qu'ils dataient de sa jeunesse, d'abord en raison de ses allures d'opéra qui rappellent les procédés dramatiques de Gluck et Sacchini, ensuite à cause de l'emploi simultané de deux chants contrepuntés tant bien que mal et qui souvent sont peu faits pour s'ajuster aussi étroitement, procédé qui caractérise plusieurs morceaux de l'*Oratorio de Noël*. En réalité, ils datent de l'époque impériale. Le catalogue de Grégoire donne à l'*Introibo* du troisième oratorio le n° 14 et le n° 15 à un air de soprano : *Ab irá tuá*, avec sextuor et chœur qui fait partie du second. Il attribue par contre le n° 25 ou 26 à une dernière messe de carême (les Lamentations de Jérémie) et indique qu'elle fut donnée sous Charles X. C'est l'oratorio qui commence par le chœur : *Threni id est lamentationes*.

Passons aux oratorios bibliques. Pour montrer combien il est difficile d'arriver à la précision dans l'histoire des œuvres religieuses de Le Sueur, dont les manuscrits ne portent pas une date, je citerai le cas de *Rachel*. Plusieurs notices biographiques prétendent que c'est une production de sa vieillesse ; il aurait écrit cet oratorio à l'âge de 75 ans ³. En réalité, *Rachel* figure non seulement sur des programmes de 1818, mais une note inscrite sur un feuillet du manuscrit indique comme solistes Laïs, qui se retira en 1815, et M^{lle} Armand aînée, qui chantait à la chapelle impériale ⁴. Le catalogue de Grégoire lui donne le n° 17 et indique comme soliste pour l'air : *Circumspice ad orientem*, M^{me} Branchu, et comme date d'exécution le 16 décembre 1810. *Rachel* paraît donc

1. *Souvenirs* de Blangini ; Stephen de la Madelaine.

2. Ces 3 oratorios, ainsi que les oratorios bibliques et la plupart des œuvres religieuses de Le Sueur, se trouvent chez Lemoine, 17, rue Pigalle. L'*Oratorio de Noël* appartient à Gallet, 6, rue Vivienne.

3. Stephen de la Madelaine. Biographie Michaud.

4. Manuscrit et catalogue de Grégoire. Collection Ch. Malherbe.

être le plus ancien des oratorios bibliques, bien que le style en soit moins démodé que celui de *Déborah*, par exemple.

Le manuscrit de *Ruth et Noémi*, à défaut de date, offre cette indication : *Ruth*, chantée par M^{me} Duret, *Noémi*, par M^{lle} Himm. Or, si M^{me} Duret fit partie de la chapelle des Tuileries de 1806 à 1823, M^{lle} Himm n'y chanta que sous l'Empire ; encore ne fut-elle attachée à la chapelle qu'à partir de 1810 ; dès le mois d'août de 1811, elle porte le nom de M^{me} Albert, née M^{lle} Himm ¹. L'exécution de *Ruth et Noémi* se place donc en 1810 ou 1811.

Quant à *Ruth et Booz*, c'est la suite de *Ruth et Noémi*. Le compositeur paraît avoir scindé la partition pour la vente et probablement aussi pour l'exécution ², car la durée de la messe dite aux Tuileries en présence de Napoléon n'excédait pas celle d'une messe militaire fort courte ³, et le règlement de l'Etiquette à la Cour impériale obligeait le maître de chapelle, la veille du jour où l'Empereur devait assister à l'office, à s'entendre avec le grand maître des cérémonies pour que la musique fût mise en rapport avec la durée de l'office ⁴. Mais une messe dure toujours au moins vingt minutes, et ce temps suffit à l'exécution d'un des oratorios précités. D'ailleurs, rien ne prouve que la partition fût entendue intégralement. Sous la Restauration, le programme porte rarement plus d'un ou deux morceaux tirés de *Déborah* ou de *Rachel*.

Enfin *Déborah* porte sur le catalogue de Grégoire le n^o 22 ; mais aucune date n'est indiquée. Le fait que le double trio : *Sic pereant inimici tui !* était chanté par M^{mes} Albert, Armand, MM. Bouffet et Lebrun, Albert et Martin, et le quatuor final : *Surge, Israel !* par M^{mes} Albert, Armand, MM. Dérivis et Chenard, prouve que l'exécution est postérieure à l'année 1810, car c'est en 1810 que la *vocele* fut renforcée de M^{lle} Himm (M^{me} Albert), des ténors Bouffet et Lebrun, et de la basse Chenard. Les solistes étaient M^{me} Albert (*Déborah*) et Laïs.

Ruth et Noémi offre un début d'un très joli sentiment mélancolique. Les paroles de compassion que le chœur adresse à Noémi sont touchantes. Noémi déplore ses malheurs dans un air en *ut* mineur auquel succède une lamentation des femmes. Ruth exprime son intention de rester près de Noémi dans un air agité pour lequel je ne partage pas l'admiration de Berlioz ⁵. Cet air est très développé. Le milieu est d'une allure plus calme : *Quocumque pervexeris*, dit Ruth, *ego tecum pergam*.

1. Arch. Nat. O² 62 et O³ 290. Castil Blaze : *Chapelle-musique*, etc.

2. Fréd. Masson, *Napoléon chez lui*.

3. Le catalogue de Grégoire qui, rédigé à une pareille distance, est forcément très incomplet, porte comme date d'exécution de *Ruth et Booz* le jeudi saint, 11 avril 1811. Mais s'agit-il de *Ruth et Noémi* (n^o 19 du catalogue, qui donne à cet oratorio le titre de *Ruth et Booz* (1^{re} partie), ou de *Ruth et Booz* (n^o 20, 2^e partie)? Pour la première partie, le catalogue de Grégoire indique, comme le manuscrit, pour solistes, M^{me} Albert (*Noémi*) et M^{lle} Duret (*Ruth*). Pour la seconde partie, le rôle de Booz était attribué à Martin et celui de Ruth à M^{me} Albert.

4. Tit. IV, art. 4. Arch. Nat. O² 137.

5. *Journal des Débats* du 21 décembre 1835. *Les Musiciens et la musique.*)

Noémi ne la presse pas de rester, Ruth reprend la première période de l'air dans le mouvement initial. L'intervention des chœurs en fait beaucoup plutôt un *finale* d'opéra qu'un air d'église. Enfin Noémi permet à Ruth de vivre auprès d'elle. Alors c'est un concert d'actions de grâces qui se termine par ces mots : *Emus in Bethleem !* Il y a dans la disposition des voix de cette partition une particularité que Berlioz a remarquée : les chœurs sont écrits à 4 parties, mais sans partie de basse ; il n'y a que des voix de femmes et des ténors divisés ¹.

Ruth et Booz, qui est la suite naturelle de *Ruth et Noémi*, débute par un chœur pastoral à cinq voix, *moderato cantabile*, qui est d'un tour mélodique bien banal. L'air de Ruth annonçant à Noémi qu'elle ira glaner dans les champs, est traité à l'italienne, avec de longues vocalises et de multiples répétitions de paroles. L'air de Booz s'adressant aux moissonneurs (à 3/4 en *sol*), s'efforce d'être affectueux et tourne assez bizarrement au rythme de polonaise. Une seconde période est traitée avec chœurs. En guise d'invitations à glaner adressées à Ruth, il y a des *imitations* dans les parties vocales qui ressemblent à d'assez puérides amusettes. Ruth formule ses remerciements dans un air agité : *Domine, inveni gratiam apud oculos tuos*. Cet air, dans lequel le chœur intervient, renferme beaucoup d'intentions dramatiques. Reprise de la pastorale en *ut*. Booz a pris la résolution d'épouser Ruth. Le peuple est témoin de son serment. L'oratorio se termine par un chœur prophétique des vieillards : De cette union naîtra un fils qui sera l'ancêtre du Christ annoncé par les Prophètes. Le peuple exulte et proclame son allégresse. Cet ouvrage est plein de bonnes intentions, mais l'originalité fait défaut.

Dans *Rachel*, l'accentuation est plus poignante, le sujet, du reste, le comportait. Dans l'air du chef des Prophètes, en *sol* mineur, la déclamation est bonne, le mouvement agité de l'orchestre donne au morceau une valeur expressive. A cette lamentation succède un encouragement à l'espoir, sur un dessin d'orchestre obstiné qui a encore un caractère désolé. Le thème est repris par le chœur d'hommes et de femmes. Suit un air de soprano : *Circumspice ad orientem*, qui fut souvent chanté isolément par la suite, à la chapelle royale. Une basse-taille prononce quelques phrases de récit, puis entonne un thème très rythmé : *Uxor tua sicut vitis abundans*, qui sert de début à un *finale* mouvementé, dont les développements amènent des reprises un peu trop souvent répétées. Au milieu de cet *allegretto*, intervient un mouvement lent, avec un chœur mystérieux : *In voce psalmi veneremur Christum*. Il y a des effets de pédale sur la tonique *la* ² avec des changements d'harmonie et des modulations par les accords dissonants qui mènent aux tons de *ré* majeur et de *si* mineur. Puis des périodes d'allégresse : *Cantate, exultate*

1. Au lieu d'écrire à 4 voix, Le Sueur divisait souvent les voix en 6 parties ou tout au moins en trois, doublées à l'octave. (*Ibid.*)

2. Le Sueur affectionnait beaucoup les effets de pédale ; il a même écrit toute une longue *Prière pour l'Empereur*, « établie sur plusieurs noëls languedociens et béarnais et sur un seul son, à la manière des anciens troubadours qu'ils tenaient des

cum tubis, des sonorités de fanfares, un *crescendo* joyeux qu'interrompt le mystérieux : *veneremur Christum*. Au *Rorate cœli desuper*, des effets descriptifs. L'ensemble se termine en *finale* d'opéra. Ce n'est pas tout. Ce *finale* a une péroraison : *Psallite Deo, psallite in cymbalis!* grâce à laquelle il acquiert l'ampleur du *finale* de la Symphonie avec chœurs, sans aucune comparaison d'ailleurs, puisque l'oratorio de Le Sueur a précédé la symphonie de Beethoven que probablement l'auteur n'entendit jamais ¹. J'entends parler seulement des dimensions inusitées du morceau et de la longueur des développements. Des allures vulgaires, des reprises trop fréquentes, des oppositions trop répétées d'effets et d'accords identiques lasseraient aujourd'hui l'auditeur. Il y a, dans ces pages interminables, de très jolies nuances de *pianissimo* et de mystère, dont la saveur se dissipe aussitôt en des rythmes d'opéra comique.

Le caractère de *Déborah*, dont le sujet est tiré du cantique de la Bible, c'est d'être une cantate guerrière. La description de l'orage qui protégea le combat des Israélites contre les soldats de leur ennemi Sisara, le récit de leur victoire, le chant d'imprécations sur la tombe du général vaincu : *Sic pereant inimici tui, Domine!* qui forme un ensemble à 6 voix, animé, en mouvement de marche, l'air *Surge, Deborah*, le chœur final : *Surge, Israel*, encadrant une scène sobrement émouvante en laquelle les Hébreux, passant devant la fenêtre où la mère de Sisara attend son fils qu'elle croit voir revenir victorieux, répondent : *Sisara est mort*, tous ces airs belliqueux, tous ces vœux hostiles aux ennemis du peuple élu, devaient flatter la fibre militaire de l'empereur.

Napoléon en fut très satisfait, raconte Blangini dans ses *Souvenirs*², et à cette occasion, il dit au compositeur : — « Votre musique est grande, élevée, bien adaptée au sujet ; elle est solennelle, religieuse. C'est ainsi que je comprends la musique d'église. Avez-vous composé d'autres oratorios ?

— Oui, sire : celui que V. M. a entendu est mon dix-huitième.

— Vous devez avoir barbouillé bien du papier ? C'est encore une dépense et je veux qu'elle soit à ma charge. Monsieur Le Sueur, je vous accorde 2.400 fr. de pension pour payer le papier que vous avez si bien employé ; c'est pour le papier, entendez-vous, car, pour un artiste de votre mérite, le mot de gratification ne doit pas être prononcé. »

Bardes. » Ce seul son est tout simplement la pédale de la tonique : *la*, conservée aux basses tout le long du morceau.

Je ne serais pas surpris que ce fût dans la classe de Le Sueur que Gounod ait contracté ce goût des appels sur la tonique ou sur la dominante qu'il employait si fréquemment dans ses compositions religieuses.

1. Et qui l'eût effarouché s'il faut en croire l'effet que lui produisit, d'après Berlioz, l'audition au Conservatoire de la symphonie en *ut* mineur. Toutefois avait-il pour Beethoven l'effroi que lui prête Berlioz ? Un passage de la notice de R. Rochette indique au contraire qu'il l'admirait, puisque, consulté par Louis XVIII sur la valeur d'une médaille à envoyer à Beethoven, il aurait répondu : « Eh ! qu'ai-je à dire sur cette médaille si ce n'est qu'on n'en pourra jamais faire une assez grande pour le génie d'un tel homme ! »

2. La même anecdote est racontée un peu différemment par Castil Blaze et par la notice des *Notabilités contemporaines*, Paris, 1844.

Le caractère prophétique de ces oratorios tirés de la Bible et particulièrement de *Rachel* suggère à l'auteur de multiples commentaires, religieux, littéraires ou musicaux. Parmi ces derniers, je signalerai la note de la page 56 : *Syllabiquement et à l'unisson des Rythmes ou valeurs temporaires des voix, exécutez avec le sentiment du grand goût de l'antique des anciens Hébreux, Égyptiens, Chaldéens, Grecs* ¹.

Nous touchons là à une des manies de Le Sueur, la manie de l'antique. Elle lui joua parfois de mauvais tours, témoin cette « valse alsacienne bien vulgaire » qu'au dire de M. Weckerlin ² il introduisit dans son *Oratorio de Noël* « comme un chant des premiers chrétiens ». Il était de bonne foi sans doute, car sa nature semble avoir été celle d'un rêveur, d'un homme chez lequel la vivacité de l'imagination transformait complaisamment les fruits de recherches érudites peu éclairées. Fétis l'a dit brièvement, en une sentence qui restera sans appel. — « Le Sueur s'est occupé toute sa vie de l'histoire de la musique ; mais il la faisait à son gré au lieu de l'étudier ³. »

(A suivre.)

GEORGES SERVIÈRES.

1. On trouve des notes semblables dans ses opéras : *Télémaque*, *Ossian*, la *Mort d'Adam*, dans ses messes, dans l'*Oratorio du sacre*.

2. *Dernier musiciana* (préface) ; 1 vol. in-18. Paris, Garnier, 1901. Voir la page 67 de la partition d'orchestre publiée chez Lafillé, 6, rue Vivienne.

3. Son histoire de la musique dans l'antiquité, que X. Boisselot devait publier après la mort de son beau-père et qui n'a jamais été divulguée, aurait tourné à la confusion de Le Sueur, à en juger par le travail sur la musique au moyen âge inséré en 1837 dans la *Gazette musicale* et dont les Archives de l'Opéra possèdent le manuscrit et par la notice placée à la fin de l'édition des *Odes d'Anacréon* par Gail, 1 vol. in-4°, Didot, Paris, 1799.





HENRY DU MONT

(Suite)

Les messes de Du Mont ne nous apparaissent pas conçues d'autre sorte. Les éditions originales du xvii^e et du xviii^e siècle en renferment toutes le même nombre — cinq — et présentant absolument le même texte. Aucune raison ne permet de supposer, quoi qu'en aient pensé certains, que le maître en ait jamais écrit d'autres¹. Elles se suivent partout dans l'ordre de leurs tons : 1^{er} ton, 2^e ton, 4^e ton, 5^e ton, 6^e ton : ces divers tons notés conformément aux habitudes de transposition qui régnaient alors comme elles règnent encore aujourd'hui dans les églises. Si le 1^{er} ton, le 4^e et le 6^e gardent l'échelle (un peu augmentée) des gammes de *ré*, de *si* et d'*ut* (avec *si bemol*), le 2^e ton est haussé d'une quarte (gamme de *ré*, avec *si bémo!* persistant et *mi bémo!* accidentel) et le 5^e baissé jusqu'au ton d'*ut*, avec le *fa dièse* correspondant au *si* naturel de la gamme de *fa* de ce ton dans les mélodies traditionnelles.

Aucune de ces messes ne porte de titre particulier ni d'indications spéciales. En outre, au contraire des éditions modernes, aucune mélodie n'y est adaptée aux intonations du *Gloria* et du *Credo*, textes que les règles liturgiques réservent au célébrant seul. Je ne saurais dire à quel moment s'est faite cette adjonction fâcheuse : ne serait-ce que par la monotonie qui résulte de l'intonation admise (pour la messe du 1^{er} ton en particulier) et qui n'est que la répétition de la formule initiale du *Kyrie*.

1. M. Terry, dans le catalogue qu'il donne de l'œuvre de Du Mont, semblerait presque admettre le contraire. « A ces cinq messes, dit-il, il convient peut-être d'en ajouter une sixième. Deux feuilles de vélin, découvertes en 1855 par M. Maurice Ardant, correspondant de l'Institut à Limoges, contiennent une messe en plainchant musical dite « Messe papale », portant date de 1690, sans nom d'auteur, mais immédiatement suivie du début d'une autre messe, celle-ci la première du recueil de Du Mont. » (Cf. *Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, t. III, 1855-56.)

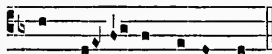
La *Revue de musique ancienne et moderne* de Th. Nisard (1856, p. 124) a signalé ce fait qui ne prouve rien, sinon l'existence en 1690 d'un recueil où les messes de Du Mont figuraient avec d'autres du même genre, le tout sans nom d'auteurs. Il n'y a là rien de surprenant, si l'on fait réflexion que, dès une date ancienne, nombre de compositeurs imitèrent Du Mont et ceux qui lui avaient montré la voie.

Cette altération n'est pas la seule. Les textes eux-mêmes ont été fort maltraités. Si celui de la commission de Reims et de Cambrai, qui a servi de base à la plupart des livres usuels, reproduit assez fidèlement l'original, il en a notablement transformé le rythme. Beaucoup de valeurs ont été changées, principalement allongées. Evidemment pour accentuer la ressemblance avec le plain-chant commun, sous la forme alourdie et bâtarde qui fut sienne jusqu'à la réforme bénédictine. Néanmoins, ces déformations n'allaient jamais jusqu'à effacer la tradition originale de l'exécution : tradition qui veut encore que ces messes soient chantées — et celle du premier ton l'est tous les jours — en notes de valeurs différentes. Si l'on prend la peine d'ouvrir les éditions anciennes, on y verra ces compositions notées soigneusement en brèves et longues, exprimées par les carrées et les losanges ¹.

On tenait cette distinction pour si importante qu'en 1677 le P. Souhaitty se crut obligé d'ajouter, pour l'exprimer, un signe spécial à sa notation qui ne comportait aucune indication relative à la durée. Une *l* italique, placée devant le chiffre, marque la brève. « *L'l* qu'on y voit si fréquemment, observe-t-il, qui est un embarras qu'on n'a pu icy éviter, veut dire *légèrement*. Elle ne doit néanmoins bannir la gravité de ce chant, autrement elle le banniroit de l'Eglise... »

Les accidents chromatiques ont été partout supprimés par le purisme inintelligent des modernes. Ils étaient pourtant fort exactement écrits et tels que les acceptait l'usage dans les cadences des tons ².

1. A titre tout à fait exceptionnel, on y trouve deux ou trois fois une losange résolue en deux notes de valeur moitié moindre, sous la forme de la noire ↓ des notations ordinaires imprimées. Par exemple dans *l'Et homo factus est* du *Credo* (du 5^e ton) du la 3^e messe du 4^e ton.

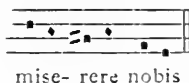


Et ho- mo factus est.

2. La seule édition moderne qui donne intégralement le texte exact des messes de Du Mont, avec les valeurs justes et les altérations chromatiques, est celle que M. A. Guilmant a publiée, sous la forme d'un arrangement à quatre voix. A part les transpositions nécessitées par la disposition vocale, cet excellent texte (parfaitement harmonisé d'ailleurs et dans un sentiment très juste du goût du temps) reproduit fidèlement dans la partie supérieure l'édition de 1701, la plus ancienne qui fût alors connue. On doit donc s'y reporter, faute des originaux très rares aujourd'hui, pour l'étude de cette partie de l'œuvre de Du Mont.

Je suis surpris que les PP. Bénédictins, habituellement si respectueux des textes, n'aient pas cru devoir se conformer, pour la messe de Du Mont, à leurs traditions ordinaires. La messe du 1^{er} ton figure dans leurs livres sous le nom traditionnel de *Missa regia*, mais entièrement transformée à la grégorienne. Les accidents ont disparu avec les valeurs différentes que n'admet pas la notation guidonienne. Sans doute ce n'est que dans leurs livres usuels que cette messe figure, mais j'avoue ne point comprendre les motifs de cette transformation. Le texte des livres modernes ordinaires est préférable à celui-là, et vouloir plier aux règles du rythme oratoire et libre cette composition conçue suivant d'autres lois, m'apparaît comme une tentative malheureuse, d'un fâcheux exemple. Il n'y a pas que les textes du haut moyen âge qui soient respectables : les modernes comme les anciens doivent être intégralement rapportés.

La messe du 1^{er} ton, par exemple, admet le *do dièse* et le *sol dièse* en montant au *ré* et au *la*. En plus, deux fois le *fa dièse* allant au *sol* : non plus en une cadence cette fois, mais pour préparer la conclusion tonale dans le sentiment du mode majeur, au cours du *Qui tollis* et à la fin de l'*Agnus* qui termine la messe. Le passage est le même, d'ailleurs, aux deux endroits :



Le plain-chant musical s'écarte donc en deux points des règles traditionnelles. Ces différences suffisent-elles à le mettre tout à fait à part ? C'est affaire d'appréciation : mais les contemporains furent très loin de faire cette distinction, puisqu'ils ne paraissent même point avoir trouvé qu'il constituât une variété du chant d'église. Le terme « plain-chant musical » est inconnu aux contemporains du P. Bourgoing. Si le P. Souhaitty, lui, en fait usage, la troisième édition de Du Mont, suivant sans doute les précédentes, ne parle que de « Messes en Plein-Chant, » sans épithète. A partir de la 4^e édition de 1701 seulement, les messes sont dites en « plein-chant musical », sur le titre des réimpressions de Ballard.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.





BIBLIOGRAPHIE

ALBERT SCHWEITZER : **J.-S. Bach, le Musicien-Poète.** — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1905, un volume gros in-8° de 450 pages, prix : 8 marks (10 francs). Avec portrait de Bach et de nombreuses citations musicales.

Le très intéressant ouvrage de M. Schweitzer, docteur en philosophie de l'université de Strasbourg, précédé d'une préface de M. Ch.-M. Widor, est certainement l'ouvrage le plus important qui ait été consacré à Bach depuis la remarquable étude allemande de Spitta. Entièrement écrit en français, il aura le grand avantage d'initier notre public à la beauté esthétique de l'œuvre du *cantor* de Leipzig et surtout de le bien pénétrer de la profondeur de plusieurs côtés de son génie, en attendant que le remarquable ouvrage de Spitta ait été traduit de l'allemand, ce qui eût été de première nécessité et depuis longtemps déjà si nos éditeurs français n'étaient pas si fermés aux études un peu approfondies d'esthétique musicale.

Quelle qu'elle soit, malgré les légères critiques qu'on peut lui adresser, l'étude de M. Schweitzer vient à point et comble une lacune ; aussi la croyons-nous destinée à un grand succès et la recommandons-nous bien volontiers.

Après avoir jeté un coup d'œil d'ensemble sur la musique sacrée en Allemagne, non pas des origines, mais depuis le xv^e siècle jusqu'à Bach (car M. Schweitzer ne semble pas très armé sur les sources catholiques de l'art et sur l'apport si coloré et si dramatique parfois des primitifs allemands de la période post-grégorienne et romane des xii^e et xiii^e siècles catholiques), l'auteur s'attache surtout à l'histoire du choral, source et générateur évident de toute la musique religieuse allemande.

Cette étude historique du choral, non seulement sous son aspect musical mais surtout poétique, est en même temps une étude de l'installation du culte et de la liturgie protestante après Luther. On y voit avec intérêt se dessiner les luttes d'influences des mystiques encore épris de la représentation extérieure du culte et des piétistes ennemis de l'art qui ne pouvaient qu'étouffer les aspirations d'une âme chantante et chaleureuse comme celle d'un Bach, resté encore artiste fidèle aux inspirations anciennes et luthériennes, quoique piétiste, paraît-il, dans le fond de sa conscience. Il nous est assez difficile, à nous autres catholiques de cœur et d'origine, de discerner dans une âme aussi profondément allemande et luthérienne que celle d'un Bach l'apport des forces mystiques dans la formation de l'artiste. C'est à ce point de vue que l'ouvrage de M. Schweitzer, protestant dans la moelle, nous échappera souvent, quand il ne nous révolte pas parfois, notamment quand il nie aux thèmes grégoriens toute force fécondante dans la polyphonie. Citons une phrase à ce sujet, page 41 : « Le choral contenait en air les germes d'un développement illimité, tandis que les thèmes grégoriens n'offraient rien qui pût faire avancer l'art catholique (!) »

Je me permettrai de renvoyer M. Schweitzer aux œuvres de tous nos organistes français, notamment le vieux Titelouze et surtout de Grigny, dont certaines pages toutes débordantes de charité et d'amour eucharistique sont bien d'inspiration catholique et me permettent de m'inscrire en faux contre ce que peut bien avancer M. Schweitzer sur l'emploi du thème grégorien dans la polyphonie classique.

Plus loin il ajoute, page 42 : « L'infériorité des thèmes grégoriens en tant que thèmes de musique d'orgue est donc incontestable ; l'histoire en fournit la preuve. »

Quant à l'orgue, comme nous le disions plus haut, nous renvoyons M. Schweitzer à la collection des *Archives de l'Orgue*, que publie M. Guilmant ; il semble en ignorer même l'existence, car il n'en parle pas une fois, ce qui lui était facile à l'occasion de Raison, Marchand et quelques autres maîtres français, dont il cite les noms. Mais dans la polyphonie vocale du xvi^e siècle, quel rôle la mélodie grégorienne a-t-elle joué ? A tous points de vue elle en est l'âme. Modalité, rythme, coloration, discours ou syntaxe chantée, partout elle y éclate ; quelle plus belle efflorescence d'art catholique que toute cette école polyphonique des xv^e et xvi^e qu'estimait tant Bach, nous apprend M. Schweitzer, et que prisait (comme et surtout l'hymnaire grégorien) le grand réformateur lui-même, Luther, qui longtemps conserva l'usage du motet polyphonique latin dans son église ? Point n'est besoin, comme il le dit à la page 42, d'attendre la fin du xix^e siècle et les symphonies gothique et romane de M. Widor, maître de M. Schweitzer, pour voir l'art catholique se réveiller d'un sommeil de plusieurs siècles, et encore grâce à l'application de l'étude de Bach dont « il bénéficiera de tous les progrès réalisés entre temps par l'art protestant, grâce au choral » !

Sans être outrancier et nier la force fécondante de l'art protestant en musique, je n'en suis pas encore à le saluer comme le libérateur de notre art catholique et latin. Cette *grande renaissance catholique* dont parle M. Schweitzer à la page 42 ne peut avoir pour moi comme point de départ l'étude de Bach et des symphonies de M. Widor, mais bien de la mélodie grégorienne et de la polyphonie vocale, comme nous l'avons compris à la *Schola*. Il est vrai que M. Schweitzer parle en de tels termes de la mélodie grégorienne qu'on ne peut que lui en vouloir. Je cite :

« L'art catholique pourra tenter de traiter sous forme symphonique des thèmes grégoriens comme Bach l'avait fait pour le choral. Toutefois, ces thèmes *insaisissables, aux contours flous*, offrent encore à l'heure actuelle de grandes difficultés à quiconque entreprend de les traiter. » M. Schweitzer n'aurait-il jamais eu la curiosité d'aller à Solesmes ? Il est vrai qu'il n'aura peut-être jamais trouvé autour de lui quelque guide pour l'y engager ou l'y accompagner. Dom Mocquereau lui eût fait entendre le chant des offices et eût ouvert pour lui ses plus riches écrans de la bibliothèque où reposent de si savoureux exemples des inspirations des moines musiciens de l'Allemagne du moyen âge. Ceci dit, car on ne peut distribuer que des louanges, laissons-nous de nouveau conduire par M. Schweitzer pour pénétrer plus avant dans l'âme musicale allemande, dont son héros J.-S. Bach est le prototype.

Comme le titre l'indique, M. Schweitzer s'est également attaché à l'analyse de l'âme de Bach non seulement comme musicien, mais comme poète. Ce n'est que plus loin qu'il en étudie l'*humanité*, et là son étude est supérieure : les chapitres consacrés à la piété de Bach, à ses qualités familiales et intimes, sont exquis, et sa valeur d'*autodidacte*, comme il l'appelle, ne peut qu'intéresser profondément.

Comme poète, il vante surtout en Bach la recherche du symbolisme musical et la poursuite du motif descriptif inspiré de l'idée de la poésie. Cette recherche même, si nous en croyons M. Schweitzer, ne tardera pas à tourner à la manie dans laquelle tombera son critique jusqu'au paroxysme. J'y reviendrai plus tard.

Il y a, à ce point de vue, des choses fort intéressantes dans le chapitre sur l'histoire des chorals pour orgue, sur le « motivisme » d'un Pachelbel ou le colorisme d'un Buxtehude ou d'un Bœhm, pour en arriver à la libre carrière d'un Bach : « du jour où il reconnut que le prélude du choral reste imparfait aussi longtemps que les paroles, les images, les idées du texte n'y vivent pas, il cessa d'être l'élève des Pachelbel et des Buxtehude : il fut lui-même. » C'est à dessein que j'ai souligné le mot *images*, qui ne l'est pas dans le texte, pour insister sur cette bantise constante du pittoresque dont on veut, paraît-il, nous convaincre que l'œuvre de Bach est pleine. Je sais bien que Roland de Lassus, Jannequin et quelques autres s'étaient laissé aller à ces puérilités : on en trouve des exemples dans les graves Psaumes de la Pénitence de Lassus ; mais je ne puis croire qu'un génie d'envergure tel que Bach ait construit des œuvres entières sur ces procédés. Je sais bien que, si nous croyons M. Schweitzer, nous nous trouvons en présence d'un véritable *vocabulaire d'expressions musicales* qui reviennent toujours les mêmes dans toutes les œuvres avec une

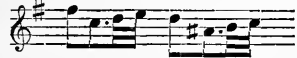
signification précise, tels les clichés de notre discours parlé. Je suis trop un fanatique de la philologie musicale du discours chanté pour ne pas admettre cette théorie, mais je dois avouer combien l'analyse en est desséchante. Nous devons reconnaître combien de fois sous une même idée une formule musicale type revient comme une *expression consacrée* dont Bach se joue avec une aisance parfaite. Il y aura le thème de la douleur aiguë, de la quiétude parfaite, de l'espérance, de la confiance en Dieu, etc., etc. Mais à côté, à quelles puérités M. Schweitzer ne nous amènera-t-il pas ? Il nous fera constater les efforts puissants auxquels se livre Bach pour arriver à des effets descriptifs ; il y aura cent façons de marcher différemment ; dans les cantates de Bach le pas humain sera analysé de plusieurs manières ; il y aura le pas ordinaire, le pas traîné, le trébuchement, tout cela à propos d'une conscience prête à faillir. Si nous en croyons M. Schweitzer, dans le thème




nous devons voir se débattre et se roidir un homme qu'on veut entraîner de force ; on le voit aussi gémir et aspirer à s'échapper.

Dans le motif suivant :



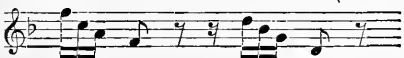
nous devons dans la *Passion* voir le pêle-mêle bruyant d'une foule effarée ; dans le dessin  des pas errants et des frissons d'angoisse.


Le départ après la sainte Cène est figuré par le motif : 

« Ce sont les pas lourds du Christ humain qui marche vers la souffrance. »
Après la résurrection, le motif :



« L'orchestre dépeint la démarche du Christ ressuscité qui passe sur le sol sans le toucher. »

« Dans le récitatif arioso (le Sauveur se prosterne devant son Père), le motif :  illustre le mot prosterner » ;

Le motif :  les coups de verge de la flagellation.

Dans la cantate 98, Bach décrit le texte suivant : « Je dirige mes pas égarés tantôt à droite, tantôt à gauche, d'une façon titubante », au risque de tomber dans le grotesque, avoue M. Schweitzer.

Dans son besoin d'analyse poussé à l'extrême, M. Schweitzer voit dans ce motif le geste d'un semeur dont il est question :



et bien d'autres choses encore après lesquelles nous hésitons à le suivre. Spitta du reste, qui était un sage, nous semble-t-il, nous met en garde contre ce goût bien alle-

mand de l'analyse exaspérée. A laquelle ne s'est-on pas livré pour Wagner ? Certains esprits, même chez nous, se torturent l'entendement à ces découvertes : je connais l'un d'eux à qui un musicien moderne s'est écrié « n'avoir jamais vu tant de choses dans sa musique » ! et que cette manie d'analyse de ses œuvres exaspérait. Le procédé appliqué à la seule musique sur texte dans Bach, où nous entraînerait-il si on l'appliquait à l'analyse des œuvres de musique pure, et pourquoi ne pas chercher à deviner le sentiment qui a dicté tel ou tel allegro de concerto ou fantaisie de clavecin ? D'autres le feront probablement après M. Schweitzer, et une fois de plus je m'inclinerai : mais, que diable ! combien j'aime mieux me donner à une œuvre et l'aimer bien plus par ce qu'elle suggère en moi que par ce que l'auteur a absolument tenu avec des petits moyens à me suggérer de force ! On perd ainsi parfois la notion du bon sens musical dont on a tant besoin.

Mais là où réside pour moi le *danger* de ces analyses à tout prix, c'est aux erreurs d'interprétation qu'elles peuvent entraîner. On en a eu les preuves chez certains organistes, grands certes, mais à l'interprétation desséchante et désenchantée. On ne demande pas de vous tout *souligner*, grand Dieu ! il est si bon de s'oublier quand on écoute et s'enferme en soi. C'est pourquoi j'aime tant entendre Guilmant à l'orgue interpréter Bach, et au piano Blanche Selva : c'est simple, calme, expressif et souvent très grand, cela me suffit. A cette exécution idéale semble tendre M. Schweitzer dans ses excellents derniers chapitres sur le mode d'exécution des œuvres de Bach ; en cela il a raison. Lisez son livre ; c'est, encore une fois, une étude remarquable, et à condition de ne pas trop se perdre, dans le *symbolisme* de langage de Bach, on fortifiera encore le culte qu'on peut avoir en toute simplicité pour ce colosse de la musique.

CH. BORDES.





Nouvelles de la Musique d'Église

PARIS. — Conséquences curieuses de la nouvelle situation faite aux églises par la loi des pompes funèbres : la paroisse Saint-Denis du Saint-Sacrement, privée de chantres et d'organistes, voit ses offices exécutés maintenant à deux chœurs, d'un côté par les fidèles, encadrés des confréries et écoles, de l'autre par une petite *schola* d'une douzaine d'enfants, formés par le curé lui-même, M. le chanoine Lefèvre. Enfin, seul de son clergé, M. le curé étant apte à chanter, exécute au chœur les antiennes et répons, introït, graduel, etc., en attendant que la *schola* et des chantres volontaires soient assez instruits.

— A Saint-Nicolas-du-Chardonnet, offices populaires également. Sous l'impulsion de M. l'abbé Guéneau, curé, et la direction du maître de chapelle, M. W. Gousseau, MM. les vicaires se sont partagé la tâche ingrate de former chacun de leur côté les enfants et les fidèles des divers catéchismes, patronages, confréries. Maintenant, le mouvement est donné, et tandis que les enfants du chœur entonnent les chants, les fidèles répondent, entraînés par deux chantres et les jeunes vicaires placés parmi eux.

— On a tenté pareil essai en d'autres églises, notamment à Saint-François-Xavier.

— Les conférences de M. Coquard, dont nous avons déjà parlé, continuent avec beaucoup de succès : le 16 mars, *L'harmonie à travers les âges* ; le 13 avril, *Les mystères* ; le 4 mai, *La musique aux XV^e et XVI^e siècles*.

— Nous rappelons aussi la suite des conférences de M. P. Aubry à l'Institut Catholique sur les *A-côté du chant grégorien*. Les dernières conférences ont roulé sur les *clercs goliards*, l'origine des *proses* ; les prochaines auront lieu le 4 avril et le 9 mai, sur les *tropes*, spécialement ceux de l'*ordinaire de la messe*. Les exemples sont exécutés par un groupe d'élèves de l'Institut, formés au *cours de chant grégorien* de M. A. Gastoué, et auquel nous convions à nouveau tous nos amis.

CONGRÈS. — L'an dernier, M. l'abbé Chassang, dans un excellent rapport préparatoire au Congrès de musique sacrée tenu à Arras, déplorait que de telles réunions n'eussent pas lieu plus souvent. Là encore, le *Motu proprio* porte fruit. On nous annonce dès à présent, en dehors du grand Congrès de Strasbourg :

Les 6, 7 et 8 juin, à Turin, *Congrès de musique sacrée* (d'abord annoncé pour avril) divisé en trois sections : chant sacré, musique instrumentale, propagande. On y proposera la fondation d'une grande Société nationale italienne de musique sacrée.

Et enfin nos *Assises de musique religieuse*, à Clermont, les 14, 15 et 16 juin.

L'ÉDITION VATICANE. — Le premier volume, qui doit paraître en juin, contiendra de très nombreux chants pour l'ordinaire de la messe, *Kyrie*, *Gloria*, etc., ainsi que les meilleurs récitatifs des lectures liturgiques, épîtres, évangiles, etc.

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le texte musical de l'Édition vaticane sera inattaquable. Établi d'après le plus grand nombre et le meilleur choix de manuscrits anciens dont on se soit jamais servi, et arrêté dans sa forme générale par les Bénédictins de Solesmes, chargés de ce travail, le texte en est encore soumis au jugement artistique de la Commission pontificale internationale instituée pour cette revision avant d'être délivré à l'Imprimerie vaticane.

Les éditeurs liturgiques de chaque pays, dépositaires de l'édition, se sont déjà

mis en mesure de la reproduire de la façon la plus pratique pour l'usage des diocèses qu'ils fournissent avec le *Concordat* des évêques.

En France, les principaux éditeurs liturgiques ou religieux qui jusqu'à présent s'annoncent comme devant publier l'Édition vaticane sont MM. Lecoffre, Biais frères, la Maison de la Bonne Presse, etc.

CONGRÈS INTERNATIONAL DE CHANT GRÉGORIEN DE STRASBOURG. — Aux membres des comités précédemment désignés il faut ajouter, pour l'Espagne : Don Michel Rua ; D. F. Olmeda, maître de chapelle de la cathédrale de Burgos. Pour la Hollande : M^r Lans, directeur du séminaire de Warmon ; MM. Van Schaik, curé de Eiberen ; Hansgen, professeur au séminaire Saint-Michiels, Gestel ; Thein, curé de Flaxweiler.

LA FERTÉ-ALAIS. — Voici l'ordre de l'office exécuté par les chœurs des jeunes gens et jeunes filles de la paroisse, sous la direction de M. l'abbé Huet, pour l'inauguration de la restauration de l'église : Vêpres de la Dédicace : *Deus in adiutorium*, T.-L. Vittoria ; *Antiennes*, chant grégorien ; *Faux-Bourçons*, abbé Perruchot ; *O felix anima*, Carissimi ; *Cantique à la sainte Vierge*, Ch. Bordes ; *Hæc est clara dies*, prose ancienne ; *Panis angelicus*, abbé Perruchot ; *O gloriosa Virginum*, G.-P. Palestrina ; *Oremus pro Pontifice*, chant grégorien ; *Tantum ergo Sacramentum*, J.-S. Bach ; *Laudate Dominum*, faux-bourdon ; Sortie : *Rex regum*, H. Oberhoffer.

DIJON. — L'ère des incomparables solennités musicales de la cathédrale est rouverte. Palestrina règne et rayonne derechef sous les voûtes de Saint-Bénigne, dépassant en magnificence tout ce que l'on entendait naguère.

Ces messes, ces répons, dont la beauté austère est si bien comprise des amateurs de grand art, ils nous seront, dorénavant, révélés sans contrainte, et la maîtrise de Saint-Bénigne nous promet des auditions qui ne céderaient en rien aux célèbres séances de Saint-Gervais, données par la *Schola Cantorum* de M. Charles Bordes.

Nous dirons plus : la musique sacrée, quelque admirable qu'elle soit, n'acquiert toute sa valeur, toute sa puissance impressionnante que dans l'église. C'est à l'église qu'il faut entendre les chœurs sublimes de Palestrina.

Remercions donc chaleureusement M. l'abbé Moissenet, maître de chapelle, directeur de la maîtrise et de la Société palestrinienne, pour le zèle avec lequel il reprend les chefs-d'œuvre de l'art religieux. Ceux qui sont avides de les connaître sont légion. Il y paraissait bien à l'énorme concours de fidèles que l'annonce de la messe *Lauda Sion*, de Palestrina, avait attiré à la cathédrale à la dernière fête.

J. DE MURIS.



Le Gérant : ROLLAND.

Billets pris à l'avance

Les gares de Paris, Lyon, Marseille, Saint-Étienne, Aix-les-Bains et Genève délivrent à l'avance, par série de 20, des billets de 1^{re}, 2^e et 3^e classe, pour les gares de la banlieue de ces villes et réciproquement.

Ces billets peuvent être utilisés dans les deux sens (aller ou retour). Leurs prix présentent une réduction de 10 o/o sur les prix des billets ordinaires. Les billets délivrés pendant les dix premiers mois de l'année sont valables jusqu'au 31 décembre inclus, et ceux qui sont délivrés pendant les mois de novembre et décembre, jusqu'au 31 décembre inclus de l'année suivante. Les demandes doivent être adressées aux chefs des gares intéressées ou dans les bureaux succursales.

Voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre toute l'année, à sa gare de Paris, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes très variés permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie. — La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide Horaire P.-L.-M.*, vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

EXEMPLE D'UN DE CES VOYAGES. — *Itinéraire 81-A³* : Paris, Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane, Turin, Milan, Venise, Bologne, Florence, Pise, Gênes, Vintimille, Nice, Marseille, Lyon, Dijon, Paris.

Durée du voyage : **60 jours**. — Prix : 1^{re} classe, **253 fr. 50** — 2^e classe, **183 fr. 20**

Billets directs simples de Paris à Royat et à Vichy

La voie la plus courte et la plus rapide pour se rendre de **Paris à Royat** est la voie « **Nevers-Clermont Ferrand** ».

DE PARIS A	{	Royat — 1 ^{re} classe : 47 fr. 70 ; 2 ^e classe : 32 fr. 20 ; 3 ^e classe : 21 fr.
		Vichy — — 40 fr. 90 ; — 27 fr. 60 ; — 18 fr.

Airs et Duos choisis de Jean-Sébastien Bach

AVEC TRADUCTION FRANÇAISE

EXTRAITS DE SES CANTATES D'ÉGLISE

Publiés par M. Charles BORDES

A l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la Schola Cantorum, de leurs élèves et des amateurs, en notation usuelle avec les parties des instruments obligés, des nuances et indications d'exécution et la réalisation de la basse, par ALEXANDRE GUILMANT.

1^{re} LIVRAISON : *Airs pour soprano*

- N^o 1. Air de la Cantate pour la fête de l'Annonciation « *Wie Schön leuchtet* »
Pour soprano avec cor anglais obligé.
- N^o 2. Air de la Cantate pour tous les temps
Pour soprano et hautbois obligé.
- N^o 3. Air de la Cantate pour la fête de la Réformation « *Ein feste Burg ist unser Gott* »
Pour soprano avec quatuor d'orchestre.
- N^o 4. Air de la Cantate pour le premier Dimanche de l'Avent « *Schwingt freudig* »
Pour soprano avec violon solo obligé.
- N^o 5. Air de la Cantate pour le XII^e Dimanche après la Trinité « *Du sollst Gott deinen Herren lieben* »
Pour soprano et deux hautbois obligés.

2^e LIVRAISON : *Airs pour alto*

- N^o 1. Air de la Cantate pour le mardi de Pâques « *Bleib bei uns* »
Pour alto avec cor anglais obligé.
- N^o 2. Air de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité « *Ach Gott von Himmel* ».
Pour alto avec violon solo obligé.
- N^o 3. Air de la Cantate pour le Dimanche de Misericordias Domini « *Der Herr ist mein getreuer Hirt* »
Pour alto avec hautbois d'amour obligé.
- N^o 4. Récit et air de la Cantate pour diverses circonstances « *In allen meinen Thaten* »
Air d'alto avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
- N^o 5. Air de la Cantate pour le Dimanche de Jubilate « *Ihr werdet weinen und heulen* »
Pour alto avec violon concertant ou flûte obligés.

3^e LIVRAISON : *Airs pour ténor*

- N^o 1. Récit et air de ténor de la Cantate pour le 8^e Dimanche après la Trinité « *Es ist dir gesagt* ».
Air avec accomp^t de quatuor d'orchestre.
- N^o 2. Récit et air de ténor de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité « *Ach Gott von Himmel* »
Air avec accomp^t de quatuor d'orchestre.
- N^o 3. Récit et Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent « *Schwingt freudig* »
Pour ténor avec hautbois obligé.
- N^o 4. Récit et air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité « *Jesu der du meine Seele* »
Pour ténor avec flûte obligée.
- N^o 5. Air de la Cantate pour le 21^e Dimanche après la Trinité « *Aus tiefer Noth* »
Pour ténor avec deux hautbois obligés.

4^e LIVRAISON : *Airs pour basse*

- N^o 1. Air de la Cantate du XIV^e Dimanche après la Trinité « *Es ist nichts Gesundes* »
Pour basse et orgue obligé.
- N^o 2. Récit et Air de la Cantate pour la fête de la Purification « *Ich habe genug* »
Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
- N^o 3. Air de la Cantate pour le 1^{er} dimanche de l'Avent « *Schwingt freudig* »
Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
- N^o 4. Récit, Arioso et Air de la Cantate pour le 14^e dimanche après la Trinité « *Jesu der du meine Seele* »
Pour basse avec accompagnement d'orgue et du quatuor d'orchestre avec hautbois solo.
- N^o 5. Air de la Cantate pour le XIX^e Dimanche après la Trinité « *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* »
Pour basse et hautbois obligé.

5^e LIVRAISON : *Duos à 2 voix égales*

- N^o 1. Duo de la Cantate pour le dimanche « *Esto mihi* » « *Du wahrer Gott* »
Pour soprano et alto avec 2 hautbois obligés.
- N^o 2. Duetto de la Cantate pour le 14^e dimanche après la Trinité « *Jesu der du meine Seele* »
Pour soprano et alto, continuo et contrebasse.
- N^o 3. Duo de la Cantate pour le 1^{er} dimanche de l'Avent « *Schwingt freudig* »
Pour soprano et alto avec 2 hautbois non obligés.
- N^o 4. Duo de la Cantate pour le 6^e dimanche après la Trinité « *Es ist das Heil* »
Pour soprano et alto avec flûte et hautbois obligés.

6^e LIVRAISON : *Duos à voix inégales*

- N^o 1. Duo de la Cantate pour le Dimanche de Quasimodo « *Am Abend aber desselbigen Sabbaths* »
Pour soprano et ténor avec basson ou violoncelle obligé.
- N^o 2. Duo de la Cantate du dimanche de Misericordias Domini « *Der Herr ist ein getreuer Hirt* »
Pour soprano et ténor.
- N^o 3. 1^{er} Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité « *Wachet auf* »
Pour soprano et basse avec violon obligé.
- N^o 4. 2^e Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité « *Wachet auf* »
Pour soprano et basse avec hautbois obligé.

En vente au bureau d'édition de la Schola, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

chaque numéro se vend séparément au prix de . . . 2 francs. — Chaque recueil séparé . . . 5 francs

Les morceaux marqués d'une * ont déjà paru, les autres sont sous presse



M.
LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

NOS 4-5

AVRIL-MAI



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

SAVOIE-EXPRESS

o

A l'occasion de l'ouverture de la saison thermale d'Aix-les-Bains la C^{ie} P.-L.-M. mettra en marche, entre **Paris** et **Chambéry** et retour, à partir du 16 mai, un train de luxe « Savoie-Express », composé de wagons-salons et d'un wagon-restaurant.

Ce train aura lieu trois fois par semaine, savoir :

De Paris sur Chambéry, les mardis, jeudis et samedis (départ de Paris à 11 h. 20 matin);

De Chambéry sur Paris, les lundis, mercredis et vendredis (départ de Chambéry à 11 h. 6 matin).

Le 1^{er} départ de Paris aura lieu le mardi 16 mai.

Le 1^{er} départ de Chambéry aura lieu le mercredi 17 mai.

Le dernier départ de Paris aura lieu le jeudi 28 septembre.

Le dernier départ de Chambéry aura lieu le vendredi 29 septembre.

A partir du 1^{er} juillet jusqu'à fin septembre, ce train sera prolongé sur Genève et sur Evian.

Il prendra des voyageurs à et pour tous ses points d'arrêt, dans la limite des places disponibles.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . . 11 fr.

SOMMAIRE

<i>Les Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand.</i>	
<i>Les Fêtes musicales de Montpellier.</i>	
<i>Les Oratorios de J.-F. Le Sueur (suite et fin).</i>	Georges Servières.
<i>Henry du Mont (suite)</i>	Henri Quittard.
<i>La Maison de la Schola.</i>	J. de La Laurencie.
<i>Nos dissidents.</i>	Charles Bordes.
<i>La Semaine sainte de Saint-Gervais à l'église de la Sorbonne.</i>	J. de Muris.
<i>La maîtrise de Sainte-Clotilde.</i>	Charles Bordes.
<i>Nos tournées de propagande.</i>	J. de Muris.
<i>La Sainte Elisabeth de Liszt.</i>	D. Calvocoressi.
<i>Nouvelles de la Musique d'Eglise.</i>	J. de Muris.
<i>Bibliographie musicale.</i>	A. Gastoué et Ch. Bordes.

LES

Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand

12, 13 et 14 Juin 1905

NOTE : La rencontre des fêtes avec l'épreuve éliminatoire du circuit d'Auvergne le 16 juin nous a forcés à avancer de deux jours notre congrès, de peur de la cohue.

Comme nous l'annoncions dans notre dernier numéro, la *Schola* ne s'est rien refusé pour donner le plus d'éclat possible aux fêtes de Clermont. C'est ainsi qu'elle n'a pas craint de prendre la responsabilité de porter à Clermont les *Chanteurs de Saint-Gervais* et le quatuor vocal de solistes de la *Schola*, dont le déplacement et l'entretien pendant plusieurs jours n'est pas sans entraîner les plus grands frais. Nous sommes heureux d'annoncer que là ne se borneront pas les attractions engagées par la *Schola*. Notre cher et vénéré maître Alexandre Guilmant, qui

n'a jamais pu rester sourd à la prière de son ami Ch. Bordes, a bien voulu accepter, en pleine préparation de concours au Conservatoire, de prendre part aux fêtes et de nous promettre de les rehausser de son énorme talent. C'est ainsi que nous aurons le bonheur de posséder le maître sur le magnifique instrument Cavallé-Coll de la cathédrale et de l'entendre interpréter les plus belles pages des maîtres, inspirées des textes musicaux grégoriens dédiés au Saint-Esprit, du Bach, du Schütz, du Titelouze, du Scheidt, du Gigault et aussi du Guilmant, dont un court récital d'orgue entre vêpres et salut le deuxième jour nous fera entendre quelques-unes de ses œuvres. Le matin, à la grand'messe grégorienne, M. Guilmant nous jouera toute l'illustration musicale que le grand maître italien Frescobaldi consacra à la messe *Cunctipotens genitor Deus*, plus connue sous le nom de messe des Apôtres, une des pages historiques de la littérature d'orgue les plus intéressantes.

On consultera ci-après le programme que nous publions dans tous ses détails.

PRÉSIDENT D'HONNEUR

Sa Grandeur **Mgr Belmont**, évêque de Clermont Ferrand.



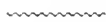
PRÉSIDENTS

Le Révérend P. Dom JOSEPH POTHIER (Section grégorienne).

M. ALEX. GUILMANT (Section de l'orgue).

M. VINCENT D'INDY (Section de musique moderne).

M. CHARLES BORDES (Section de musique figurée).



COMITÉ D'HONNEUR LOCAL

M. le chanoine BRUNEAU, secrétaire général de l'Évêché.

M. le comte DE CHABROL.

M. CAZENAUD, organiste de l'église Saint-Genès-les-Carmes.

M. A. CLAUSSMANN, organiste du grand orgue de la Cathédrale.

M. ARTANCE, organiste de l'église Saint-Joseph.

M. BOCKLER, organiste et professeur de musique au petit séminaire.

M. EMMANUEL DES ESSARTS, doyen de la Faculté des Lettres.

M. GÉMONT, organiste de l'église Notre-Dame-du-Port.

M. Pabbé BRUN, maître de chapelle de la Cathédrale, secrétaire du congrès.



PROGRAMME DES FÊTES

PREMIERE JOURNÉE

Lundi 12 Juin 1905, à 5 heures

A LA CATHÉDRALE

Premières vêpres du Saint-Esprit et Salut d'ouverture

*Les chants par la Maîtrise de la Cathédrale sous la direction
de M. l'abbé BRUN*

A l'Orgue : M. Alexandre GUILMANT

A VÊPRES : **Faux-Bourçons** de Carolus Andréas et Viadana.

A l'ORGUE : **Entrée : Choral** sur le *Veni Creator Spiritus* J.-S. BACH.
(1685-1750.)

HYMNE : 2^e Strophe sur le thème du *Veni Creator* N. GIGAULT.
(1625 ?-1705 ?)

4^e et 6^e Strophe — — . . . Alex. GUILMANT.

Allocution de Sa Grandeur Mgr l'Évêque

AU SALUT :

{	O bone Jesu , à 4 voix.	PALESTRINA.
	Vox turturis (des <i>Cantus mariales</i>)	DOM J. POTHIER.
	Ave Maria , à 4 voix.	VITTORIA.
	Tantum ergo , à 4 voix.	PALESTRINA.
	Laudate , à 4 voix.	GIUDICI.

SORTIE D'ORGUE : Sur les thèmes du *Veni Creator*. J. TITELOUZE.
Ecole française (1563-1633).

A 8 H. DU SOIR. — A LA SALLE DU PATRONAGE

Rue Gaultier de Biauzat

Grand Concert historique de Musique religieuse vocale

PAR LES CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

Assistés des solistes de la Schola Cantorum

M^{lle} MARIE DE LA ROUVIÈRE, M^{me} J. DE LA MARE, MM. J. DAVID, P. GIBERT
et A. GÉBELIN.

PROGRAMME

1. a) **O vos omnes qui transitis**, motet à 4 voix . . . T.-L. DA VITTORIA.
Ecole espagnole du XVI^e siècle.
- b) **Hodie Christus natus est**, motet à 4 voix. . . G.-M. NANINI.
Les Chanteurs de Saint-Gervais. *Ecole italienne du XVI^e siècle.*
2. **Deux mélopées grégoriennes** { *Alleluia Pascha nostrum.*
Les Chanteurs de Saint-Gervais. { *Trope à sainte Cécile.*
3. **O amor, o bonitas, o charitas**, motet à 3 voix. . . MARC-ANTOINE CHARPENTIER.
M^{lle} Marie DE LA ROUVIÈRE, *Ecole française du XVII^e siècle.*
M^{me} J. DE LA MARE, M. Alb. GÉBELIN.

4. **Christus resurgens**, motet à 4 voix. RICHAFORT.
Ecole française du XVI^e siècle.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
5. **Dialogus per la Pascua**, dialogue spirituel HEINRICH SCHUTZ.
Ecole allemande du XVII^e siècle.
Marie-Magdeleine / M^{lle} Marie DE LA ROUVIERE.
 / M^{me} J. DE LA MARE.
Jésus. / M. Jean DAVID.
 / M. Alb. GÉBELIN.
6. **Deux mélopées grégoriennes populaires** { *Salve, festa dies.*
 { *Antiennes pascales.*
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
7. **Fac nos culpās**, motet à voix seule AG. STEFFANI.
Ecole italienne du XVIII^e siècle.
M^{me} J. DE LA MARE.
8. **Peccator, ubi es**, dialogue spirituel. HENRI DU MONT.
Ecole franco-belge du XVII^e siècle.
L'ange : M. JEAN DAVID.
Le pécheur : M. ALBERT GÉBELIN.
9. **Déploration finale de la fille de Jephthé.** G. CARISSIMI.
Ecole italienne du XVII^e siècle.
M^{lle} Marie DE LA ROUVIERE et les Chan-
teurs de Saint-Gervais.

DEUXIÈME JOURNÉE

Mardi 13 Juin 1905, de 8 h. à 10 heures

A LA SALLE DU PATRONAGE

ENTRETIENS ET DISCUSSIONS

A 10 HEURES. — A LA CATHÉDRALE

Grand'Messe Grégorienne solennelle

chantée à deux chœurs

Par une masse de 250 voix

PROPRE DU JOUR : Office de la fête de la Pentecôte.

ORDINAIRE DE LA MESSE : Messe **Cunctipotens Genitor Deus**, des fêtes doubles.

A L'ORGUE : M. ALEXANDRE GUILLMANT, exécutant la messe pour orgue sur le thème de la messe **Cunctipotens**, de G. FRESCOBALDI.
Ecole italienne (1583-1644).

Toccata **Kyrie 1 et 3, Christe 2 et Kyrie 1 et 3** pour orgue.

A L'OFFERTOIRE : **Canzona**.

A L'ÉLEVATION : **Toccata**.

A LA SORTIE : **Ricercaro**.

Au banc-d'œuvre, *les Chanteurs de Saint-Gervais*, chantant : à l'Offertoire : **Loquebantur variis linguis**, motet à 4 voix PALESTRINA.

A la Postcommunion, **O quam bonus et suavis est spiritus tuus**,

motet moderne à 4 voix RENÉ DE CASTÉRA.

A LA SORTIE, par le chœur de 250 voix, **Cantique à l'Esprit Saint**. CHARLES BORDES.

DE 2 A 4 HEURES. — A LA SALLE DU PATRONAGE

ENTRETIENS ET DISCUSSIONS

Conférence de M. Amédée GASTOUÉ, avec exemples chantés

“ LES CHANTS DE LA PENTECOTE ”

Les Chants exécutés par un groupe de CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS

A 4 HEURES. — A LA CATHÉDRALE

Deuxièmes Vêpres du Saint-Esprit et Salut solennel

Les Vêpres seront chantées à deux chœurs par la Maîtrise et les
Chanteurs de Saint-Gervais

A l'Orgue : M. Alexandre Guilmant

HYMNE : *Veni Creator*, 3 strophes pour orgue. S. SCHEIDT.
École allemande (1587-1654).

ENTRE LES VÊPRES ET LE SALUT

RÉCITAL D'ORGUE

Par M. Alexandre GUILMANT

- | | |
|--|-------------------|
| a.) Fantaisie sur les thèmes grégoriens de l'Office de la Pentecôte. | } ALEX. GUILMANT. |
| b.) Offertoire pour le commun des Confesseurs non Pontifes. | |
| c.) Fugue en <i>ré</i> | |

SALUT :

- | | |
|---|--------------------|
| a.) <i>Ave Verum</i> , à 2 et 3 voix. | JOSQUIN DE PRÉS. |
| b.) <i>Ave Maria</i> , à 4 voix. | PALESTRINA. |
| c.) <i>Tu es Petrus</i> , à 4 voix. | CLEMENS NON PAPA. |
| d.) <i>Tantum ergo</i> , à 4 voix. | T.-L. DA VITTORIA. |
| e.) <i>Factus est repente</i> , à 4 voix. | G. AICHINGER. |

Les Chanteurs de Saint-Gervais.

SORTIE D'ORGUE : *Toccata en fa*. J.-S. BACH.
M. Alex. GUILMANT. (1685-1750.)

A 8 HEURES 1/2. — SALLE DU PATRONAGE

CONCERT DE GALA DE MUSIQUE VOCALE

ANCIENNE ET MODERNE

DONNÉ PAR

Les Chanteurs de Saint-Gervais

Assistés du *Quatuor vocal de solistes de la Schola Cantorum*

M^{lle} MARIE DE LA ROUVIÈRE, M^{me} J. DE LA MARE, MM. JEAN
DAVID et ALBERT GÉBELIN.

PROGRAMME

1. *Deux motets du XVI^e siècle :*
 - a) *O magnum mysterium*, à 4 voix. T.-L. DA VITTORIA.
 - b) *Nos qui sumus*, à 4 voix. ROLAND DE LASSUS.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
2. *Air d'Alceste « Divinités du Styx »* CHR. GLUCK.
M^{lle} Marie DE LA ROUVIÈRE.
3. *3 Chansons françaises à 4 voix :*
 - a) *Mignonne, allons voir si la rose*, à 4 voix. . . . G. COSTELEY.
 - b) *Mon cœur se recommande à vous*, à 4 voix. . . . ROL. DE LASSUS.
 - c) *Au joli jeu du pousse avant*, à 4 voix. CL. JANNEQUIN.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
4. *Air de Micah avec chœurs de Samson.* G. HENDEL.
M^{me} J. DE LA MARE et les chœurs.
5. *Chant élégiaque* BEETHOVEN.
M^{lle} Marie DE LA ROUVIÈRE, M^{me} J. DE LA MARE, MM. J. DAVID
et A. GÉBELIN.
6. *Deux alleluias grégoriens :*
 - a) *Alleluia de Noël.*
 - b) *Alleluia de l'Assomption.*
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
7. *Quatre mélodies sur des poésies de Francis James.* . . . CH. BORDES.
dédiées à chacun des artistes du quatuor vocal de la Schola.
 - a) *La poussière des tamis chante au soleil.* (M^{lle} MARIE DE LA ROUVIÈRE.)
 - b) *La paix est dans le bois silencieux* (M^{me} J. DE LA MARE.)
 - c) *Oh! ce parfum d'enfance dans la prairie.* (M. JEAN DAVID.)
 - d) *Du courage, mon âme éclate de douleur.* (M. ALB. GÉBELIN.)
8. *Chansons populaires de nos provinces françaises :*
 - a) *C'est le mai, mois de mai.*
 - b) *Voici la Saint-Jean.*
 - c) *C'est le vent frivoltant.*
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
9. *Madrigal à 4 voix.* GABRIEL FAURÉ.
M^{lle} Marie DE LA ROUVIÈRE, M^{me} J. DE LA MARE, MM. DAVID et A. GÉBELIN.
10. **LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE.** MARC-ANTOINE CHARPENTIER.
ORATORIO PRIMITIF
PERSONNAGES

{	Jesus :	M. Paul GIBERT.		Ancilla :	M ^{me} GIBERT
	Petrus :	M. Jean DAVID.		Ostaria :	M ^{lle} VILLOT.
	Historicus :	M. Alb. GÉBELIN.		Malchus :	M. GIBERT.
	Les chœurs.				
11. *La Bataille de Marignan*, fantaisie vocale CL. JANNEQUIN.
Les Chanteurs de Saint-Gervais.
Au piano d'accompagnement : M. Léon SAINT-REQUIER.

TROISIÈME JOURNÉE. — Mercredi 13 Juin 1905

DE 8 h. A 10 HEURES. — A LA SALLE DU PATRONAGE

ENTRETIENS ET DISCUSSIONS

CONFÉRENCE DE M. Henri QUITTARD :

Jean-Philippe Rameau à Clermont et sa musique religieuse.

CONFÉRENCE DE M. Charles BORDES :

Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles.

A 10 HEURES. — A LA CATHÉDRALE

Grand'Messe solennelle en chant figuré

Par les **Chanteurs de Saint-Gervais**

PROPRE DE L'OFFICE CHANTÉ PAR LA MAITRISE

AU BANC-D'ŒUVRE : **Célèbre messe du Pape Marcel**, à six voix . . . G. P. DA PALESTRINA,

par les Chanteurs de Saint-Gervais.

A L'OFFERTOIRE : **Tum complerentur dies Pentecostes**, à 4 voix. . . T. L. DA VITTORIA.

A L'ISSUE DE LA MESSE : **Regina cœli**, à 4 voix GREGOR AICHINGER.



A 3 HEURES. — A L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME-DU-PORT

Salut de Clôture du Congrès et chant du Te Deum

par les **Chanteurs de Saint-Gervais** et la Maîtrise

AU SALUT

Ave verum, à 3 voix. J. GUY ROPARTZ.

Florilège de motets choisis en l'honneur de la sainte Vierge patronne de l'église :

Ave Maria, à 4 voix. JOSQUIN DE PRÈS.

Salve virga florens, alleluia grégorien du XII^e siècle.

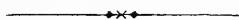
Diffusa est gratia, motet à 4 voix. G.-M. NANINI.

Benedicta es tu, à 3 voix F. DE LA TOMBELLE.

Tantum ergo, choral à 4 voix. J.-SÉB. BACH.

Allocution de Sa Grandeur Monseigneur l'Evêque.

Chant du Te Deum à 2 chœurs. — Sortie d'orgue par M. Gémont, organiste de la paroisse.



SOUSCRIPTIONS

Les souscriptions aux Assises de musique religieuse sont de deux sortes :

1^o **Souscription de membre honoraire**. **10 francs**

Donnant droit à une place à tous les exercices du Congrès et à l'inscription du nom du souscripteur dans la *Tribune* et sur les programmes. La souscription donne droit, en sus, à la remise gratuite de toutes les notices et plaquettes musicales publiées à l'occasion du Congrès.

2^o **Souscription de congressiste** **6 francs**

Donnant droit à une place à tous les exercices et pas à l'inscription du nom et à la remise gratuite des publications.

3^o **Prix des places pour les non-congressistes :**

Aux exercices religieux à la Cathédrale. Entrée dans la nef réservée aux congressistes. **3 francs**

Aux conférences et entretiens. **2 francs**

Aux concerts du soir, **4 fr.**, **3 fr.**, **2 fr.** et **1 fr.**, selon la catégorie de places.

Au Salut de clôture à Notre-Dame-du-Port. Entrée dans la nef. **2 francs**



On souscrit à Paris, au Bureau d'édition et de propagande de la Schola, 269, rue Saint-Jacques; à Clermont, chez M. l'abbé BRUN, secrétaire de Congrès, 3, rue Bansac.

Nous rappelons que nous sollicitons grandement nos amis de nous envoyer en temps leur adhésion comme *membres d'honneur*, pour que nous puissions publier leurs noms sur le programme des fêtes, dont le tirage à part complet devra paraître le 10 juin au plus tard.



TIRAGE A PART DES CHANTS

La *Schola* n'a pas hésité à faire tirer à part et dans l'ordre tous les chants grégoriens qui feront l'objet de la grande messe grégorienne du jeudi matin. Ce fascicule, confié à la maison Desclée et en tous points semblable à celui qui fut tiré pour les fêtes de saint Grégoire le Grand à Rome l'an dernier, contiendra l'office complet de la Pentecôte, la messe *Cunctipotens genitor Deus* et le *Te Deum*. Un appendice broché à la suite de cette plaquette contiendra les chants particulièrement exqu岸 et inconnus centonisés par M. Gastoué pour sa conférence.

Le prix de cette plaquette, qui ne sera vendue que pendant le congrès, sera de 50 centimes.

LA SCHOLA.



RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Messieurs les Ecclésiastiques qui voudraient prendre le gîte et le couvert dans les séminaires et communautés sont priés de s'adresser directement à M. l'abbé Brun, secrétaire du Congrès, 3, rue Bousac, à Clermont, qui les répartira et leur transmettra les conditions.

Dès que nous serons fixés sur les réductions que voudront bien nous faire les compagnies *Paris-Lyon-Méditerranée*, *Paris-Orléans* et *Midi*, qui peuvent le plus nous amener de congressistes à Clermont, nous les en informerons au fur et à mesure de leur inscription.





Les Fêtes musicales de Montpellier

La section de propagande de la *Schola*, tout en donnant ses soins à la préparation des fêtes de Clermont, s'est déjà préoccupée de jeter les bases du congrès de musique populaire religieuse et profane qui doit avoir lieu en novembre prochain à Montpellier.

De hautes personnalités nous ont déjà donné leur adhésion. Parmi elles : M^{me} Emma Calvé, Frédéric Mistral, Felipe Pedrell, et nous sommes heureux de publier ici les lettres dont elles nous ont honorés :

MONSIEUR,

Je ne puis vous dire assez combien j'admire tout ce que vous faites et combien je suis flattée que vous songiez à moi pour chanter, dans mon pays, les chères chansons de la langue d'oc. Mais, hélas ! vous me parlez du mois de novembre prochain, et je pars pour l'Amérique le 4 octobre ! Je ne serai de retour qu'à la fin de mars. Je vais chanter tout là-bas, au Canada, en Californie, etc., tous nos chants, car, moi aussi, je tâche de faire de la vulgarisation.

Voulez-vous qu'à mon retour je me mette à votre disposition ?

Vous ferez grand plaisir à votre admiratrice fidèle.

EMMA CALVÉ.

Lettre de Mistral :

Maillane (Provence).

CHER MONSIEUR,

Je suis heureux d'avoir mon nom au patronage de la *Schola Cantorum* (congrès de Montpellier), à côté de celui de mon vénérable ami Monseigneur de Cabrières, et je vous envoie l'expression de toutes mes sympathies pour la grande œuvre artistique que vous faites entendre et applaudir partout.

Bien cordialement,

FRÉDÉRIC MISTRAL.

Lettre de F. Pedrell.

Barcelona.

BIEN CHER AMI ET CONFRÈRE,

Je m'empresse de vous remercier de l'aimable invitation au congrès de la musique populaire à l'église, au foyer et dans la vie, qui doit avoir lieu au mois de novembre de la présente année à Montpellier, et j'accepte avec empressement le poste de représentant de l'art religieux et populaire de mon pays que vous avez bien voulu m'assigner. Ce sera pour moi un véritable plaisir et une intime satisfaction de prendre part aux assises de ce congrès dans l'ancien foyer central de toutes les terres de langues d'oc et romane. Ce foyer, où j'ai trouvé tant d'amitiés et de sympathies, est pour moi un lieu de souvenirs inoubliables, car il représente à ma mémoire trois dates : les Fêtes des langues romanes où j'ai eu l'honneur de boire avec le grand Mistral dans la coupe d'or du Félibrige ; le centenaire de l'abbé Fabre, où j'ai retrouvé des anciens amis ; et, à présent, les séances doublement traditionnelles du congrès que vous avez eu l'heureuse idée d'organiser, comme profession de foi artistique d'un idéal unique, la musique religieuse et la musique populaire, la musique unique, la *musique naturelle*, la musique régénératrice.

Non, je ne manquerai pas à votre aimable rendez-vous, et si ma santé me le permet, je vous parlerai de *notre musique*, de cette musique populaire réintégrant merveilleuse de la conscience des races qui, relevant l'art espagnol de son abaissement, a enfanté des musiciens renouant ainsi les liens rompus depuis si longtemps entre la musique populaire et la musique savante.

Recevez, bien cher ami et confrère, les meilleurs souvenirs et tous les sentiments de reconnaissance de votre dévoué,

F. PEDRELL.

Afin de grouper le plus de correspondants possible dans les différentes régions du Midi, nous avons commencé par réunir à Paris tous les amis du Folklore languedocien, tous les fervents du Traditionalisme et de l'Art populaire capables de nous aider dans ce recrutement.

Une première réunion a eu lieu à la *Schola* le dimanche des Rameaux. Étaient présents à cette réunion :

MM. Branchet, Dr Boyer, de Beaurepaire-Froment, Charles Bordes, R. de Castéra, Canteloube de Malaret, Perilhou, J. Plantadis, Poneigh, Rouart, D. de Séverac, Dr Subra de Salafa.

Avaient adhéré à cette réunion, sans pouvoir y assister : MM. Aubry, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Dr Larriu, F. Tiersot.

Il a été décidé, à cette réunion, qu'une circulaire serait établie pour faire un appel à tous les folkloristes régionaux et aux journaux et revues provinciales.

Voici le texte de cette circulaire :

M

La *Schola Cantorum*, qui, on le sait, inscrit à son programme non seulement l'étude du chant religieux et de ses origines, mais aussi la chanson populaire, comme bases fondamentales de son éducation esthétique, vient de prendre l'initiative de réunir ces deux générateurs de l'Art musical en une sorte de congrès du « Chant populaire », divisé en deux sections, religieuse et profane ; ce congrès aura lieu à Montpellier en novembre 1905.

M. Charles Bordes, fondateur de la *Schola Cantorum*, chargé de la propagande de l'œuvre et à qui revient l'initiative de ce congrès, vient de solliciter de Monseigneur de Cabrières, évêque de Montpellier, le patronage de la section religieuse du congrès, et c'est au grand maître du Folklorisme méridional, à Frédéric Mistral, que nous avons demandé la présidence de la section profane. Ainsi cette manifestation aura à sa tête deux parrains illustres, l'un dans l'éloquence sacrée, l'autre dans la poésie et le Folklore méridional.

But du congrès : 1° Créer à la *Schola Cantorum* un répertoire aussi complet que possible de chansons populaires de langues d'oc et d'oïl. 2° Ces chansons seraient publiées au fur et à mesure de leur réception sous forme de fiches immatriculées en deux séries (*par genre* et *par provinces*), afin d'arriver de la sorte aux versions les plus authentiques.

Moyens d'action. La *Schola*, pensant que le congrès est le moyen le plus favorable pour grouper les esprits s'intéressant au chant populaire, a institué ce premier congrès pour le Midi, se réservant, une autre année, de poursuivre les mêmes recherches dans les pays de langue d'oïl si riches aussi en chants traditionnels.

Pour atteindre ce résultat, force nous est de solliciter la collaboration de ceux qui voudront bien s'inscrire comme correspondants et nous aider dans nos recherches en nous transmettant tous les chants populaires qu'ils pourraient recueillir ou faire recueillir dans leur région.

On voudra bien nous envoyer, en même temps que la musique, non seulement tous les couplets, mais même les variantes, s'il y en a. Le congrès devant rester avant tout musical, nous ne nous occuperons pas de la question purement linguistique ni de l'orthographe des divers dialectes d'oc.

On voudra bien envoyer les chansons recueillies à M..., délégué régional, à...

Il sera très utile d'indiquer exactement le lieu de provenance de chaque chanson, le nom de celui qui l'a exécutée et de celui qui l'a transcrite. On est prié de n'envoyer que des chants d'un caractère vraiment ancien, le congrès se réservant le droit de faire un choix et d'éliminer, après étude, ce qui ne présenterait pas un caractère vraiment artistique.

Ce que nous disons des chansons s'appliquera naturellement aux chants d'église : cantiques ou noëls, séquences ou tropes.

Les plus belles mélodies envoyées seront exécutées au congrès de Montpellier dans les conditions artistiques les plus favorables.

M..., délégué régional, voudra bien envoyer avant le octobre 1905 toutes les chansons qu'on lui aura procurées à M. Déodat de Séverac, secrétaire du congrès, à la *Schola*, 269, rue Saint-Jacques, Paris, ou, à partir du mois de juillet, à Saint-Félix-de-Caraman (Languedoc), France.

Ont déjà adhéré à notre projet :

MM. I. Albeniz, P. Aubry, P. Andraud, abbé Aurouse, Barbier, de Beaurepaire-Froment, Dr Boyer, Charles Bordes, Branchet, G. Bret, M^{me} Emma Calvé, MM. Canteloube de Malaret, R. de Castéra, Civil, F. Drogoul, Maurice Fabre, Gabriel Fauré, A. Gastoué, M^{me} Yvette Guilbert, Hortala, Vincent d'Indy, Jeanroy, Marceillac, Messerer, Perilhou, J. Plantadis, Poueigh, Rouart, M^{lles} de la Rouvière et Bl. Selva, D. Subra de Salafa, MM. D. de Séverac et J. Tiersot.

Un comité de préparation du congrès a été ainsi constitué : MM. Gabriel Fauré, V. d'Indy, Perilhou, Ch. Bordes, de Beaurepaire-Froment, Plantadis, R. de Castéra, D. de Séverac.

Nous prions ceux d'entre nos lecteurs et abonnés qui voudraient recevoir des exemplaires de cette circulaire de nous en faire la demande en stipulant le nombre, ou, s'ils le préfèrent, de nous donner une liste de correspondants auxquels nous puissions les envoyer directement. Nous ne saurions trop insister sur ce point, car c'est du zèle de nos correspondants et amis de province que dépend la réussite de cette entreprise dont l'intérêt artistique est immense. Ils contribueront ainsi à une œuvre admirable : la diffusion du chant populaire, dont l'étude ne peut qu'enrichir les jeunes esprits créateurs qui viennent demander à la *Schola* et à leur grand maître Vincent d'Indy les traditions de l'Art en même temps que l'habileté professionnelle.

LE COMITÉ.





Les Oratorios de J.-F. Le Sueur

(Suite et fin)

Bien qu'il fût très attaché à Napoléon par des sentiments d'admiration et de reconnaissance dont Berlioz nous atteste la sincérité, en 1814, Le Sueur fut conservé comme surintendant de la chapelle royale¹ ; mais il dut partager ces fonctions avec Martini. Fort d'une promesse qui lui avait été faite, avant la Révolution, par le comte d'Artois, Martini avait invoqué ses droits auprès de Louis XVIII. Il obtint cette place en mai 1814, mais il n'en jouit pas longtemps, car la mort l'enleva le 10 février 1816 et Cherubini eut sa succession. Les appointements de Le Sueur furent réduits de 10.000 francs à 6.000 ; son collègue en avait autant.

Les surintendants se réunissaient pour soumettre leurs vues sur les mesures de réorganisation ou pour adresser à l'Intendant des Menus-Plaisirs² leur rapport annuel sur l'exactitude³ et les mérites de chaque artiste de la *vocale* ou de l'orchestre ; mais ils exerçaient leurs fonctions

1. Cette faveur paraît avoir été méritée par un acte de courtoisie qui dément la légende de la fidélité de Le Sueur à Napoléon. D'après le catalogue de Grégoire, « le 3 mai, jour de l'entrée des Bourbons », la chapelle royale aurait exécuté un *Te Deum* et un motet : *Deus liberavit nos*, adapté au chœur de l'entrée d'Alexandre à Babylone dans l'opéra qui porte ce titre, opéra que Le Sueur avait écrit sur la demande de l'Empereur.

M. Ch. Malherbe en possède le manuscrit : c'est une marche en *ré* majeur, d'un mouvement un peu lent. En tête se trouvent ces mots : *Chant populaire de délivrance*, paroles latines mises sur la fanfare du 2^e acte d'*Alexandre à Babylone*. Voici ces paroles : *Deus liberavit nos ab inimicis ; Rex Salomon sit benedictus ; Thronus ejus erit stabilis, erit rex sapientiæ. Confirmatum est igitur regnum in manu Salomonis. In rege suo filia Libani exultent. Tempestas transiit super terram, etc...*

Une autre note manuscrite (de la main de M^{me} Le Sueur), à demi effacée, ajoute : « Ce morceau d'*Alexandre* avec paroles latines a été ainsi exécuté à Notre-Dame, Le Sueur voulant en connaître l'effet » ; et Berlioz précise dans son article nécrologique : Cette audition à Notre-Dame aurait été donnée en 1828 pour la cérémonie de l'ouverture des Chambres. C'est possible, mais la première avait eu lieu le 3 mai 1814 et depuis lors, le *Deus liberavit nos* fut plusieurs fois chanté à la chapelle des Tuileries, notamment le 20 décembre 1818. (Arch. nat. O³ 291.)

2. Ce service dépendait de la Maison de l'Empereur. A la Restauration, il fut rattaché à l'intendance des Menus-Plaisirs de la Maison du Roi, laquelle fut supprimée le 20 novembre 1820 (Arch. nat. O³ 290). Sur le budget des Menus-Plaisirs de 1815, Cherubini et Persuis sont portés comme survivanciers de Martini et de Le Sueur.

3. Ainsi, en 1817, Cherubini relève deux absences illégitimes d'Habeneck.

par quartiers, alternativement. Pendant un trimestre, ils dirigeaient la chapelle sans partage, assuraient le service, composaient les programmes à leur gré.

Ainsi, durant le trimestre dévolu à Le Sueur, les programmes ne comportent pour ainsi dire que de la musique de Le Sueur. Le trimestre suivant, presque tous les morceaux inscrits sont de Cherubini. Une très petite place est laissée aux compositions des autres musiciens faisant ou ayant fait partie de la chapelle. Persuis, Martini, Kreutzer, Plantade, dont Le Sueur, en novembre 1816, recommandait les messes au V^{te} de la Ferté; on en fait une aussi parfois aux œuvres des compositeurs anciens : Jomelli, Pergolèse, Paësiello. En 1817, par exemple, Le Sueur remplit ses fonctions dans les deuxième et quatrième trimestres. Dès le 6 avril, pour le jour de Pâques, la messe est de Le Sueur et son *O Filii* est donné au Salut; de même le 7 et le 8 et pareillement les 13 et 27 avril, les 3, 18 et 25 mai; le 22 juin, il fait chanter son *Credidi* et le 29, son *Paratum cor ejus* (solo par M^{lle} Regnault), qui avait été placé dans l'Épithalame religieux chanté au mariage du duc de Berry. Le 20 avril, la chapelle exécute *Déborah*, avec M^{lle} Lecler pour soliste; elle la rejoue le 22 juin. Le 11 mai, ce sont des fragments de *Rachel* avec un *O Salutaris*, et le 27 mai, c'est *Ruth et Booz*. *Déborah* reparait au programme le 5 octobre. Le Sueur se réserve ceux des 12, 19, 26 octobre; les 13 novembre et 7 décembre, il fait chanter plusieurs morceaux de lui, le 17 novembre un de ses *Te Deum*. A la messe du Saint-Esprit à Notre-Dame¹, il y a tout un programme varié: une dizaine de morceaux; quelques-uns sont de Le Sueur.

1. Voici une curieuse lettre autographe de Le Sueur relative à cette solennité et que j'ai retrouvée aux Archives nationales :

« Monsieur l'Intendant général, permettez-moi de vous rappeler combien, contre votre avis, l'an passé, la travée du milieu ôtée contre l'usage à l'exécution de la musique de la messe du Saint-Esprit, a nui à l'effet de l'orchestre et des chanteurs. Les *coryphées* mêmes, se trouvant sur les derrières des personnes du public placées en avant, n'ont pas été plus entendus que le reste des chœurs et morceaux d'ensemble.

« Veut-on, à cette cérémonie, une messe en plain-chant ou une messe en musique? Celle en plain-chant serait plus entendue, mais il paraît qu'on la veut en musique. Tâchons donc que cette partie du service du Roi ne manque point.

« Aussitôt que vous aurez reçu l'avis de la Cour, servez-moi, je vous en conjure, d'entremise auprès de Monsieur le Grand-Maître des cérémonies pour que la musique soit placée selon l'usage et ne soit point rendue inutile à la cérémonie comme l'année dernière.

« J'ai cru de mon devoir, Monsieur l'Intendant général, de vous rappeler cet inconvénient qui a gêné et empêché une grande partie de notre service, persuadé que si vous avez la bonté de nous servir d'appui auprès de Monsieur le marquis de Brézé, tout sera prévu pour l'exécution musicale. Je vous prierai aussi de faire donner des ordres pour que, selon la coutume, des sentinelles soient aux portes de l'orchestre à l'effet de ne laisser entrer que les musiciens dans la tribune de la musique; sans quoi le public s'emparerait forcément des places.

« J'ai l'honneur d'être, avec l'attachement respectueux et le dévouement que vous me connaissez,

« Monsieur l'Intendant général,

« Votre très humble et très obéissant serviteur.

« LE SUEUR,

« Surintendant de la musique du Roi. »

mais on chante aussi du Cherubini, du Persuis et du Plantade. *Noémi* est entendue le 9 novembre et *Déborah* reparait le 14 décembre. Le 21 décembre, c'est une œuvre nouvelle de Le Sueur, qui fournit également la musique des fêtes de Noël les 25, 26, 27 et 28 décembre. Inutile de poursuivre ce relevé; les offices sont disposés de la même manière les années suivantes. Bien que les programmes manuscrits fassent défaut de 1823 à 1830, il est permis de supposer que ces errements furent continués

Nommé membre de l'Institut par ordonnance royale du 21 mars 1816, Le Sueur continua à produire des compositions religieuses pour la chapelle royale; mais aucune indication précise ne distingue ses œuvres nouvelles de celles déjà inscrites au répertoire. Il dut se borner le plus souvent à remanier ses partitions, comme en 1813 il avait remanié son *Oratorio de Noël*¹. C'est le cas du *Super flumina* composé en 1784, à Tours, et qui, agrandi et transformé, est inscrit au programme du 21 décembre 1817 avec la qualification de « messe nouvelle ». Ce psaume fut chanté en entier plusieurs fois à la chapelle royale². De même, pour le mariage du duc de Berry, célébré le 17 juin 1816, l'épithalame nouveau qu'annonce le *Moniteur* du 14, est formé surtout de la cantate religieuse composée en 1810 pour celui de Marie-Louise³. D'ailleurs, comme Le Sueur a été chargé d'une classe de composition au Conservatoire, en remplacement de Méhul⁴, et qu'il y apporte beaucoup de zèle, ses leçons lui prennent une grande partie de son temps. Il pourra s'y consacrer entièrement à partir de 1830, car la chapelle royale ne survécut pas à la monarchie des Bourbons. Elle fut supprimée après la révolution de Juillet.

La production la plus importante de cette période est donc la triple partition de l'*Oratorio du Couronnement*, composé, je vais le démontrer, pour le sacre de Charles X.

Indépendamment des témoignages contemporains⁵, nous en avons la preuve directe dans les manuscrits de ce triple oratorio et du programme de la cérémonie, tracé de la main de Le Sueur, que possède M. Charles Malherbe. Une note de ce scénario est ainsi conçue : « Oratorio du sacre en trois parties, composé sur les traditions sacrées, les documents du clergé et principalement sur les idées de M. l'abbé de Sam-

1. Catalogue de Grégoire.

2. Arch. nat., O³ 291.

3. *Ibid.* Voir aussi la notice imprimée sur la partition gravée.

4. Le Sueur remplaça Méhul comme professeur de composition au Conservatoire (décembre 1817) avec 3.000 fr. d'appointements. (V. le livre de M. Constant Pierre sur le *Conservatoire national de Musique*.)

5. Castil-Blaze, dans sa *Chapelle-musique des Rois de France*, cite comme œuvres de Le Sueur exécutées à Reims, le *Confortare*, le *Gentem Francorum*, l'*Unxerunt Salomonem*, le *Vivat Rex*, et il ajoute qu'en dehors de la messe de Cherubini, tous les autres morceaux joués pendant le sacre appartenaient à Le Sueur. Il y avait comme exécutants 20 premiers dessus, 20 seconds dessus, 28 ténors, 28 basses; 36 violons, 30 altos, violoncelles et contrebasses; 28 instruments à vent, 8 de percussion.

Voir aussi la notice de Stephen de la Madelaine, la notice nécrologique de Le Sueur par Berlioz.

bucy, *ordonnateur de cette grande et auguste cérémonie*¹. » Or ce scénario est parfaitement d'accord avec l'ordre des cérémonies rapporté par les publications du temps². Ainsi, par exemple, la veille du sacre, le Roi vient faire ses dévotions à la cathédrale de Reims. Pour cette circonstance, Le Sueur prévoit le chant d'un morceau : *Ecce ego mitto angelum meum*, qu'il composa en effet, trace le plan des cérémonies du clergé et fait suivre le sermon d'un *Te Deum*. Tout le programme, rédigé de la main de Le Sueur, s'applique à l'événement de Reims, met en scène l'Archevêque, le Roi et non le Pape et l'Empereur. A très peu de chose près, la partition est conforme à ce programme, au moins quant aux paroles latines et à l'ordre des morceaux. Ce qui a pu faire naître la confusion que j'ai signalée dans le précédent numéro, ce sont les notices placées en tête de ces morceaux, qui ne s'appliquent exactement quant aux faits, ni à la cérémonie de Notre-Dame de Paris, ni à celle de la cathédrale de Reims. Dans le manuscrit, ces notices, qui consistent en fiches collées à la partition, sont de la main de M^{me} Le Sueur³. De même, c'est elle qui, sur le programme manuscrit rédigé par Le Sueur, a fait suivre ces mots : « *Jour du Sacre, symphonies de 20 à 25 minutes* », de ceux-ci : « exécutées à Notre-Dame de Paris pour le sacre de Napoléon I^{er} et à Reims pour celui de Charles X ».

En plusieurs passages de la partition, il y a des invocations à saint Remi. Ces invocations n'auraient pas été justifiées à Notre-Dame. Les paroles du second oratorio relatives à l'histoire de David n'auraient pas été de mise pour le sacre de l'Empereur. Quant à la formule du serment récitée par le souverain sur l'Évangile, elle n'a aucun rapport avec celle que prononça Napoléon. Le *Gentem Francorum* s'exécuta pendant la distribution des drapeaux aux régiments. Or on sait que, pour le couronnement de l'Empereur, cette distribution des drapeaux se fit non dans une cathédrale, mais au Champ-de-Mars. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que la musique de ce morceau provient en partie du *Chant du 1^{er} vendémiaire an IX*, exécuté aux Invalides sur des paroles très différentes⁴. Le programme de la marche séraphique avec

1. L'abbé Gaston de Sambucy, né en 1764 à Milhau, y mourut le 18 mai 1856. Le cardinal Fesch l'avait fait nommer directeur de la Chapelle de l'Empereur. Sous la Restauration, il fut aumônier du comte d'Artois et de Charles X. Il fut l'ordonnateur du sacre de Reims, comme il avait été celui des sacres de Milan et de Paris.

2. *Les Cérémonies du sacre*, par Lebers, 1 vol. in-8°, Reims, 1825, Baudouin.

3. Le Sueur avait épousé en 1806 Adeline Jamart de Courchamps, fille d'un directeur de l'Enregistrement. Napoléon et Joséphine avaient signé à leur contrat de mariage. — Deux fils et trois filles naquirent de cette union. Les garçons moururent en bas âge et l'aînée des filles à 19 ans. En 1827, la cadette épousa X. Boisselot.

4. A ce sujet, M. Constant Pierre a récemment raconté, dans un article très curieux (*Paris dramatique et musical*, de février 1905), comment Le Sueur transforma en motets ses hymnes politiques de la période révolutionnaire. Son chant dithyrambique pour *l'Entrée des objets d'art et de science recueillis en Italie* (28 juillet 1798) devient une cantate pour le mariage de Marie Louise. Le morceau en *ré* majeur du *Chant du 1^{er} vend. an IX* est utilisé dans le motet : *Veni, sponsa, coronaberis*. Inversement, le morceau en *sol* majeur de cet hymne politique était tiré du passage : *Quomodo cantabimus* du psaume *Super flumina*, composé à Tours, et lui fit retour plus tard, lors de la transformation de ce psaume.

chœur ne peut s'appliquer qu'à la cérémonie de Reims, puisqu'une note du manuscrit dit qu'elle fut exécutée aussi la veille du sacre. Il en est de même du *Vivat* qui commence et termine la partition. On a vu plus haut que le *Vivat* de 1804 était non de Le Sueur, mais de l'abbé Roze. A ce moment final, on admit le peuple dans les bas côtés de la cathédrale et on donna la liberté à une foule d'oiseaux de toutes espèces ¹. Il n'y eut rien de semblable au sacre du 2 décembre 1804.

Alors, comment expliquer l'affirmation si formelle gravée en tête de la partition d'orchestre ? Par une défaillance de la mémoire de l'auteur, qui était bien âgé et bien près de sa fin au moment où fut préparée la publication. Elle eut lieu, en effet, en 1836 et 1837 ². Il put dire sans mentir que son œuvre avait été exécutée au couronnement de Napoléon I^{er}, si l'on entend par là la marche initiale ³, et peut-être un ou deux morceaux, l'*Urbs beata Genorefæ* par exemple, dont les paroles semblent s'appliquer à Paris et non à Reims ⁴. Il est possible aussi qu'il ait formé sa partition d'une mosaïque de motets composés en diverses circonstances politiques, les uns pour le règne de l'Empereur, les autres pour le sacre de Charles X, et de fragments de ses messes ⁵. Il aura ensuite confondu le tout dans un ensemble unique, en un scénario idéal, imaginaire, dont les paroles sont disposées de manière à convenir au « couronnement des princes souverains de la chrétienté »,

1. Confirmé par Castil-Blaze.

2. Dates relevées dans le *Journal de la Librairie*: janvier 1836 pour le 1^{er} oratorio ; juillet 1837 pour le troisième, et septembre 1837 pour le second. Or Le Sueur mourut à Chaillot le 6 octobre 1837.

La publication de ses œuvres religieuses avait commencé en 1826, par l'*Oratorio de Noël* ; en 1827 parut une des messes solennelles ; en 1828, *Déborah* ; en 1829, trois *Te Deum* ; en 1831, la 2^e messe solennelle ; en 1832, deux *Oratorios de la Passion et du Carême* ; en 1833, le psaume *Super flumina* avec le 3^e *Oratorio du Carême* ; en février 1835, *Rachel* ; en avril, *Ruth et Noémi, Ruth et Booz* ; en 1838, la 3^e messe solennelle et la cantate religieuse composée pour le mariage de Marie-Louise, suivie du motet *Veni, sponsa* ; en décembre 1839, les trois psaumes : *Ad templum, Credidi et Cæli enarrant* ; en 1840, la messe basse, le motet *Joannes baptizatus* ; enfin en 1841, un recueil renfermant deux *Domine salvum*, un *O Salutaris*, un *O Filii*, et un *Stabat* en français.

3. La page de garde du manuscrit du premier oratorio donne cet avertissement au copiste ou au graveur : « Pour ouverture, la *Marche du Couronnement* et le *Vivat*, qui ne sera développé qu'à la fin du 3^e oratorio. » C'est bien dans cet ordre que fut disposée la partition gravée.

4. Sur le titre manuscrit du 1^{er} oratorio, une annotation, tracée d'une autre main que ce titre, a ajouté : y compris l'*Urbs beata*. Cela semble indiquer que ce morceau a été ajouté au plan primitif. Le manuscrit porte ces mots : « Entrée de l'Empereur dans le temple ; il va trouver le Pape au sanctuaire et faire ses adorations à l'autel, accompagné de ses guerriers et de toute sa cour. » Ce programme a été modifié dans le texte imprimé.

5. On en a la preuve pour l'ensemble animé du 2^e morceau du second oratorio : *Exultate, omnes populi antiquæ Galliæ !* dont le thème est emprunté au *Gloria Patri et Filio* qui porte le numéro 11 sur le catalogue de Grégoire. Quant au *Beatus qui legit* du même oratorio, il paraît provenir de l'épithalame composé pour le duc de Berry. Ce morceau avait été d'ailleurs déjà chanté isolément à la chapelle royale, le 5 avril 1818. (Programmes conservés aux Arch. nat. O³ 291.) Du reste, ses grandes messes solennelles ne sont pas constituées autrement ; il y a fait entrer des *O Salutaris* et autres motets pour l'offertoire, composés sur des paroles latines qui n'appartiennent pas à la liturgie de la messe.

sans égard aux communions. C'est ainsi que, partout, les notices imprimées en tête des morceaux emploient des termes très généraux : le Pape ou l'Archevêque, l'Empereur ou le Roi, l'Empire ou le Royaume. C'est une adaptation en laquelle se reconnaît l'esprit pratique de M^{me} Le Sueur, qui se montra très dévouée à la gloire de son mari, mais qui n'aurait pas été fâchée de tirer des revenus de ses œuvres¹. Aussi, lorsqu'en 1853, l'éditeur Schonenberger fait paraître la réduction de piano, la couverture du triple oratorio indique simplement qu'il a été exécuté au sacre de l'Empereur Napoléon I^{er}². C'est un Napoléon qui règne en France, on renie le sacre de Charles X.

Le total des morceaux de l'oratorio du couronnement est de 21. Dans la première partition, dont la durée est de 25 à 30 minutes, le morceau le plus remarquable est un solo de basse avec chœur : *In virtute tuâ*, précédé « d'un prélude doux des cors, accompagnant l'arrivée de l'auguste épouse du prince³ ». Il est empreint d'un sentiment tendre, et la mélodie n'en est pas trop démodée. Un *finale* très mouvementé accueille l'arrivée du souverain.

Tandis que les grands dignitaires vont avec le clergé chercher les ornements royaux, le chœur chante : *Domine, emitte bona super principem nostrum*. Le thème circule en imitations dans les différentes parties vocales, *solî*, petit chœur, grand chœur. Le développement, conduit avec une adresse assez rare chez Le Sueur, aboutit à un *decrescendo* et à un *smorzando* qui devait, dans une église, faire un murmure délicieux. Le retour des dignitaires est accompagné d'un chœur exultant, assez vulgaire, en *si bémol* majeur.

A la lecture de la prophétie, le chœur chante : *Beatus qui legit prophetiam*. La partition porte cette mention singulière : « Chœur prophétique à la manière des Hébreux en contrechant antique au *diapente* et au *diton* ou *hemiditon*, où la mélodie se retrouve toujours la même dans chaque région des voix de diapasons différents, sans rien changer à ces mélodies semblables qui se réunissent pour former par un seul et unique moyen, d'abord *duo*, ensuite *trio*, puis *quatuor* ; ce que les modernes du moyen âge (*sic*) ont appelé contrepoint à la douzième et à la dixième. » Au milieu du morceau suivant, qui est bien faible, et sur ces paroles : *Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus*, intervient une mélodie grandiose qui fait avec lui un contraste étrange. Cette sorte de récit écrit sur une lente gamme descendante composée de 2 tons et un demi-ton, trois tons et un demi-ton, est d'une impression mystérieuse. L'auteur l'appelle : « chœur prophétique à la manière des Hébreux et en antique contrechant alternatif. » Un *finale* accom-

1. Après la mort de son mari, M^{me} Le Sueur, qui ne décéda elle-même qu'en 1861, poursuivit à ses frais l'édition de ses œuvres, en envoya des exemplaires aux bibliothèques, aux maîtres de chapelle de province et de l'étranger, aux divers souverains de l'Europe. (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra.)

2. La partition appartient actuellement à Lemoine, 17, rue Pigalle.

3. Cette pièce ne pouvait convenir à la cérémonie de Notre-Dame, puisque Joséphine fit son entrée en même temps que Napoléon.

pagne le serment du souverain sur l'Évangile. A un canon sur le *Gratias agimus tibi* succède un *allegro* d'allure militaire : *In hoc festo sanctissimo*, où reviennent comme des échos de *Marseillaise*.

Les morceaux suivants n'ont pas grande valeur, sauf le *Peregrinus veniens*¹, en mouvement lent à 3/2, dont le développement en imitations présente un travail analogue à celui du *Domine, emitte bona*, mais d'un sentiment moins délicat. La marche séraphique qui le suit, jouée pendant le retour du souverain couronné vers son trône, est bien au-dessous du programme que s'est tracé le compositeur : au chœur des séraphins chantant : *Dominus Deus sabaoth !* répondent les accents de la marche du début et les cris de joie du peuple. Dans le double chœur de l'*Unxerunt Salomonem*, il y a un passage mélodramatique sur le : *Fac ut inimici non possint nocere principi, exturbantur, confundantur, præcipitantur !* qui aurait bien mieux convenu au sacre d'un empereur guerrier qu'à celui d'un roi pacifique tel que Charles X².

On sait que la messe du sacre proprement dite était de Cherubini. Plusieurs auteurs de notices sur Le Sueur ont rappelé, d'après les souvenirs des contemporains, qu'à la répétition dans la salle du Conservatoire, des morceaux composés pour la cérémonie, la musique de Cherubini avait produit la meilleure impression : le compositeur n'avait reçu que des compliments. Sous les voûtes de la cathédrale, au contraire, les chants de Le Sueur semblèrent convenir davantage à l'acoustique particulière des églises³. C'est probablement le souvenir de cette audition solennelle qui faisait dire à Choron, en parlant des œuvres de Le Sueur : — C'est de la musique de pierres de taille !

La justesse de cette remarque s'avère à la lecture des compositions religieuses de Le Sueur. Elles ont, par leur nature mélodique, par la solidité de leurs harmonies, où les dissonances sont rares, par la fréquence des pédales, quelque chose d'abrupt, de simple et de grandiose dans la forme qui en fait, selon l'expression de Berlioz, de la « musique de cathédrale ». Le Sueur avait réfléchi aux convenances de l'art et il était trop pénétré des leçons de l'antiquité pour ne point respecter l'harmonie entre le vaisseau qui sert de cadre à la musique et les chants qui doivent le remplir⁴.

1. Ce morceau est le même que le *Ecce ego mitto*, chanté sur d'autres paroles la veille du sacre, la surcharge du manuscrit l'indique.

2. C'est une des raisons qui me feraient croire que le morceau a pu être composé primitivement pour le sacre de Napoléon.

3. Castil-Blaze, O. Fouque. Confirmé par une note de Sueur Merlin, parent de Le Sueur, au maire d'Abbeville, au sujet des honneurs que cette ville voulait rendre au compositeur. (Papiers de Le Sueur, aux Archives de l'Opéra.)

En outre, Le Sueur avait composé une cantate qui fut exécutée, lors des fêtes du Sacre, à l'hôtel de ville de Reims, par 12 dessus, 7 ténors, 9 basses et un orchestre d'harmonie. M. Malherbe en possède la partition manuscrite dont voici les paroles :

France, réponds en chœur à ce chant solennel !
L'huile sainte a coulé sur le front d'un roi juste
Et consacré la palme auguste
Dont son fils ombra geait le trône paternel.

4. « Toute la différence qu'il y a, écrivait-il dans sa brochure de 1787 (entre la musique d'église et celle de théâtre), c'est que la musique d'église est une statue colossale

« Le Sueur, écrivait Berlioz ¹, a eu le bonheur peu commun de n'imiter personne au début de sa carrière, et de n'être point imité quand sa manière a été généralement connue. Son style est un style à part dont la simplicité naïve et la force calme se distinguent des formes musicales actuelles, ainsi que la Bible diffère de nos poèmes modernes ¹. »

Ces qualités semblent devoir s'allier au sentiment religieux. L'éducation qu'il avait reçue à la cathédrale d'Amiens, sa connaissance des Livres saints, la pratique des fonctions de maître de chapelle auraient dû maintenir Le Sueur dans les voies de la tradition en matière de chants d'église. Tout au contraire, ses efforts tendirent à introduire le drame et la description dans la musique sacrée ².

Comme à la plupart de ses contemporains, la connaissance des grands maîtres du contrepoint vocal ou instrumental lui manquait ; il ignorait aussi bien J.-S. Bach que Roland de Lassus ou Palestrina³. Son savoir technique était médiocre et son érudition fantaisiste. Ayant le goût des masses sonores, recherchant avant tout la couleur et l'effet, il n'échafaudait de vastes ensembles que grâce à la reprise par le chœur de la période du chant solo ou par des développements hachés, d'allure théâtrale. Aussi, dès que l'inspiration ne le soutient plus, il tombe dans la banalité des formes d'opéra et il exagère les accents dramatiques de l'école de Gluck et de Sacchini, sans observer la sobriété de leur manière. Son manque de souplesse et sa gaucherie harmonique⁴ le font verser dans l'uniformité, et Berlioz, qui l'a tant prôné, avoue dans ses *Mémoires* qu'il s'est bientôt lassé de ces touchants oratorios qu'il avait tant admirés à la chapelle royale.

Dans cette admiration, il entraît évidemment beaucoup de gratitude et d'estime pour le caractère de Le Sueur, qui était vénéré de ses élèves à cause de sa politesse, de sa bonté et de sa générosité.

Parmi les nombreux lauréats sortis de sa classe du Conservatoire, les plus illustres furent H. Berlioz et Ch. Gounod. A. Thomas écrivit la cantate qui fut exécutée le 8 août 1852, à Abbeville, pour l'inau-

dont les traits doivent être d'autant plus fortement prononcés qu'elle est faite pour être vue de loin. C'est pour cela qu'elle ne peut être transportée au concert, comme celle du concert ne peut l'être à l'église ; autrement elle deviendrait cette statue colossale placée dans un petit appartement et l'autre une miniature placée au milieu d'un temple. »

1. *Gazette musicale* (15 octobre 1837).

2. Son psaume *Super flumina* en donne une nouvelle preuve. La partition d'orchestre porte cette annotation : « Le caractère particulier et la couleur de l'exécution musicale de ce psaume historique doivent offrir non seulement l'imitation des murmures de l'Euphrate, mais de plus les images imitatives du bruissement sourd des vents contraires et du mugissement lointain des cataractes du fleuve qui semblent venir se joindre aux gémissements des Hébreux, à leurs chants de douleur et aux accents plaintifs des instruments musicaux dont ils accompagnaient leurs chœurs. » Mais ici le sujet suffit à expliquer ces intentions descriptives.

3. O. Fouque.

4. Oct. Fouque, H. Berlioz. « Son harmonie, écrivait ce dernier, a une physiologie étrange et un tour imprévu. » (*Gazette musicale* du 15 octobre 1837.)

guration de la statue de son maître¹. Quant à Xavier Boisselot, qui avait épousé la fille de Le Sueur, compositeur médiocre issu d'une famille de luthiers, il délaissa bientôt la musique pour le commerce, dissipa sa fortune à essayer de diverses professions, et mourut à Paris dans un état voisin de la misère. Mis en possession par la veuve de Le Sueur de tous les papiers de famille, il avait promis de publier une biographie complète de son maître pour laquelle il disposait de tous les documents authentiques. C'était le seul monument que pût lui élever sa piété filiale ; mais cet indolent méridional ne parvint jamais à se mettre à l'ouvrage. Il mourut sans avoir exécuté sa promesse ; après sa mort, les papiers de famille, les manuscrits de Le Sueur furent dispersés, fragment par fragment, par la personne que X. Boisselot avait associée à sa vie². On n'est jamais trahi que par les siens.

GEORGES SERVIÈRES.

1. Déjà, le 3 mars 1846, il y avait eu à la Halle aux toiles d'Abbeville un festival en l'honneur de Le Sueur, avec cantate de Rigel.

2. C'est ainsi que M. Ch. Nutter a eu l'occasion d'acheter certains de ces papiers pour les archives de l'Opéra, et M. Ch. Malherbe les principaux manuscrits pour sa collection d'autographes.

ERRATA :

Page 79, note 4, lire : en 1836, au lieu de 1838.

Page 81, note 6, lire : *Moniteur* du 15 juillet 1804.

Page 83, pour l'oratorio dit des Lamentations, Grégoire se trompe de date, en rappelant qu'il fut donné sous Charles X. Le chœur : *Threni*, le duo : *O spes salutis*, le quatuor : *Plange tristi carmine*, furent entendus à la chapelle royale les 22 décembre 1822 et 4 mai 1823. (Arch. nat. O³ 291.)

Page 84, il y a interversion entre les notes 2 et 3.





HENRY DU MONT

(Suite et fin)

Au surplus, si les hommes du xvii^e siècle ont perçu quelque particularité dans ces œuvres, ce n'est pas les altérations de la tonalité qui leur ont semblé singulières (il est assez probable que dans l'usage journalier, on ne se privait guère de les introduire dans les pièces les plus anciennes), mais bien plutôt le rythme spécial créé par l'alternance de brèves et de longues, musicalement employées¹. Car c'est par l'égalité des valeurs que le plain-chant leur paraît différer de la musique proprement dite : et aussi par le chant exclusivement monodique, sans harmonie ni accompagnement d'aucune sorte. Le P. Souhaitty le définit du moins par là, quand il veut caractériser les quatre genres de musique qu'il reconnaît : « Dans le *Plein-chant*, dit-il, il n'y a qu'une seule partie et toutes les valeurs sont égales. Dans le *Faux-bourdon* il y a ordinairement uniformité de valeur comme dans le plein-chant, mais il y a quatre parties différentes. Dans le *contre-point*, au contraire, il n'y a que deux parties, la Basse et le Dessus, mais les valeurs sont inégales à peu près comme dans la musique, quoiqu'elles se répondent parfaitement d'une partie à l'autre, note contre note, nombre contre nombre... Dans la *Musique* il y a tant de parties qu'on veut, ordinairement quatre, lesquelles sont toutes inégales entre elles et ne répondent, dans leurs mesures ou valeurs, qu'à l'uniformité du battement... »

Plus on remonte haut dans le xvii^e siècle et moins devait être sentie entre le plain-chant et la musique la différence de tonalité qui nous apparaît immédiatement aujourd'hui. Pour le P. Bourgoing,

1. Même en les premières années du xvii^e siècle, on remarque encore à l'occasion le caractère rythmique de ce plain-chant, et c'est probablement pour le mieux signaler qu'on lui donne alors partout le nom de plain-chant musical. Un des premiers recueils imprimés de messes de ce genre, *Six messes en plain-chant musical par le R. P. Paul d'Amance, religieux de la Sainte-Trinité, Rédemption des captifs, organiste du couvent de son Ordre à Liègeux* (Ballard, 1701), en est la preuve. Dans un avis, l'auteur, après avoir rappelé aux exécutants qu'il faut « bien entonner les Dieses et les Bémols et bien marquer les cadences ou tremblements », ajoute encore : « Il faut observer les longues et les brèves, demeurant davantage sur les quarrées que sur les autres, ce qui est absolument nécessaire pour chanter agréablement cette sorte de Plain-chant musical qui est le même que celui des Messes de Monsieur Dumont. »

pour ceux qui vers 1620 assistaient aux offices qu'il dirigeait, il n'y avait d'autres tons que ceux de l'Église. Un motet, une chanson, une pièce de clavecin ou d'orgue étaient dits du 1^{er}, du 2^e, du 4^e, du 6^e ton. A nous, ces morceaux sembleraient simplement écrits en *ré* mineur, en *sol* mineur, en *mi* ou *la* mineur, en *fa* ou *ut* majeur ; mais pour les artistes et les théoriciens d'alors, une pièce du 1^{er} ton, fût-elle transposée et exécutée sur l'orgue ou le clavecin une quarte plus haut, en cette gamme de *sol* mineur qu'on appelle alors le 2^e ton, reste toujours du 1^{er} ton. Ces transpositions, fréquentes dans la pratique, n'empêchaient point la distinction des modes transposés d'avec ceux qui, normalement, s'établissaient sur les mêmes cordes ¹. Car ni la forme de la mélodie, ni les modulations n'étaient les mêmes. Nous autres modernes, c'est par les intervalles de la gamme et les accidents de l'armure que nous avons accoutumé de déterminer les tons et les modes, majeur ou mineur. Mais un musicien du xvii^e siècle s'attachait plutôt à discerner sur quelles notes de l'échelle la mélodie, en les repos qui interrompent sa marche, se posait de préférence, et quelles modulations (au sens actuel du mot) allaient en résulter ². Dans ce ton de *sol* mineur, ces repos ont-ils lieu sur la tierce, le *si* bémol ? Est-ce sur la quinte, le *ré* ? Dans le premier cas, le morceau doit être du 2^e ton ; dans le second, du 1^{er} transposé à la quarte. Et cette différenciation se précisera encore avec les modulations secondaires. Le caractère du 2^e ton s'affirme si, dans les phrases ayant — accessoirement — passé au ton de *ré*, la tierce se trouve majeure (*fa* dièse) : le premier mode, dans le ton de sa quinte, gardant communément la tierce mineure (ici *fa* naturel). A mesure que le siècle marche et qu'on approche de la conception moderne de la tonalité, ces distinctions tendent d'ailleurs à s'effacer. Le 1^{er} et le 2^e ton du plain-chant constituent peu à peu un mode unique, notre mineur. Le 5^e, le 6^e, le 7^e, le 8^e se confondent en notre mode majeur : tandis que le 3^e, plus difficile à traiter dans le style harmo-

1. Ces tons transposés constituent ce que Volupius, dans son livre plus haut cité (*Architectonice Musices universalis...*), appelle « musica ficta » (I, cap. xvi). « Musica ficta... cum in quacumque clave (*sur chaque degré de la gamme*) quæcumque vox consonantiæ causa ponitur... Servit hæc fictio organistis et fidicinibus qui quemvis tonum ex quavis clave formare posse debent. Verbi gratia, 1^{us} tonus quinquies reddi potest, ut :



On comprend que la pratique de ces transpositions n'intéressât que la musique instrumentale, puisque, pour le chant, l'intonation une fois prise sur n'importe quel degré, l'exécution s'ensuivait sans difficulté.

2. En outre, bien entendu, l'*ambitus* de la mélodie, suivant que la tonique en marque la limite (à peu près) dans le grave comme dans l'aigu, ou qu'au contraire cette tonique se place au milieu. C'est la distinction ordinaire des tons authentiques et plagaux du plain-chant.

Volupius remarque que ces derniers avaient une expression généralement plus grave et plus triste... « sunt fere tristiores quia finiuntur in quartam deorsum seu quintam sursum... »

nique, va tomber en désuétude. Nous avons vu plus haut Artus Auxcousteaux se plaindre de l'abandon où les jeunes compositeurs le laissaient déjà trop volontiers.

Au temps de Du Mont, à quoi nous reportent ces lamentations d'un champion de l'antique doctrine, la nomenclature des modes, toujours maintenue dans la théorie, influe sensiblement encore sur la composition. Justifiée par plus d'un endroit, l'illusion persiste qu'on se sert des gammes multiples renouvelées des anciens. Il est de médiocre conséquence, estime-t-on, que depuis plus d'un siècle les exigences de l'harmonie aient amené l'altération de toutes les cadences et que le demi-ton se place constamment sur le septième degré devenu note sensible ¹. Dans la pensée des musiciens, l'art, envisagé mélodiquement, demeure toujours fondé sur les principes du chant d'église traditionnel. Est-ce bien à nous d'estimer qu'ils s'abusaient en cela, nous qui, par un autre endroit, sommes aujourd'hui précisément au même point qu'eux ? Qui donc a conscience qu'il y ait maintenant en la technique harmonique deux systèmes opposés, le classique et le nôtre ? Certains principes autrefois fondamentaux n'en sont pas moins couramment éludés tous les jours. Que reste-t-il effectivement des règles concernant la préparation et la résolution des dissonances en maintes compositions contemporaines ? Pourtant, dans l'antique conception du système des accords, ces règles avaient au moins l'importance que peut avoir la constitution des gammes dans le système du plain-chant ancien. Leur rigueur n'en a pas moins fléchi jusqu'à s'évanouir presque, sans qu'il nous apparaisse que nos musiciens aient fait autre chose qu'élargir les préceptes de l'école en vue d'effets nouveaux.

Des Messes de Du Mont, seule partie encore vivante de son œuvre, assez de critiques se sont occupés : écrivains religieux pour la plupart et pleins de cette idée que l'art de l'Église, tout à fait à part, ne saurait être régi que par les lois *a priori* d'une esthétique transcendante n'ayant guère à tenir compte des faits ². Si respectable que soit ce principe —

1. On ne peut guère douter que les compositeurs du xvii^e siècle n'aient toujours entendu qu'il en fût fait ainsi dans leurs œuvres, au moins dans les deux derniers tiers du siècle. A la vérité, leurs livres imprimés n'indiquent pas généralement les accidents qui seraient nécessaires pour arriver de la sorte aux cadences : mais on sait que c'était une tradition de ne les point marquer, et que certaines règles, suivies dans la pratique, permettaient aux chanteurs de ne pas s'y tromper. Les rééditions modernes de leurs œuvres ont toutes le tort de ne pas suivre là-dessus une méthode rigoureuse. Ordinairement elles ont rétabli les accidents, pour les cadences finales au moins. Cependant certains éditeurs s'en abstiennent par principe.

Ce point, très important pour l'étude de la tonalité et de son évolution, mériterait d'être traité en détail. Ce n'est pas ici le lieu. Disons toutefois que les transcriptions pour le luth de chansons à plusieurs voix (elles sont assez nombreuses) emploient toujours le demi-ton pour conclure. Là, il n'y a pas d'erreur possible, puisque la notation du luth indique, non le degré d'une gamme qui pourrait être ou ne pas être altéré, mais la position exacte du doigt sur une division du manche de l'instrument pour chaque corde.

2. On prendra une idée de la façon dont ces critiques entendaient leur rôle en parcourant les numéros de septembre, octobre 1888 de la *Musica sacra* de Gand, ou plusieurs de leurs jugements sont groupés et résumés. La même revue contient

en tous cas hors du domaine de la discussion libre — suffirait-il à légitimer un dédain complet des méthodes ordinaires de l'histoire ?

Ce qui a été écrit au sujet de ces œuvres perdra beaucoup de son autorité, si l'on fait réflexion que presque tous les auteurs ont disserté amplement sur leur nature et leurs tendances sans avoir jamais eu, au préalable, l'idée d'ouvrir une édition originale ancienne ¹.

Il est donc inutile d'examiner en détail des jugements systématiques si faiblement motivés. Remarquons seulement que cette ignorance du texte et des conditions particulières où le compositeur se trouvait, explique très bien certaines idées fausses, lesquelles ont cours encore. Tout d'abord celle-ci : que le plain-chant musical, tel qu'il apparaît en ces messes, est une innovation de Du Mont, une sorte de compromis volontaire entre le plain-chant ancien et la musique moderne, une langue composite où, de propos délibéré, il aurait tenté d'unir les antiques formules grégoriennes aux tournures mélodiques et tonales de l'art profane de son temps. Et pour expliquer la multiplicité des compositions du même genre, contemporaines ou postérieures, il ne restera qu'à parler de « l'exemple funeste » donné par Du Mont, d'autant plus rapidement suivi qu'il s'autorisait de la haute position de l'auteur : « l'amour-propre trouva une certaine satisfaction à chanter comme on chantait à la chapelle du roi ! »

Tout cela n'est qu'imagination pure. Bien loin d'avoir été écrites pour le service du roi, ces messes, nous le savons, étaient destinées à des couvents d'importance musicale médiocre. Jamais les chapelles de Saint-Germain ni de Versailles ne retentirent de leurs mélodies. C'est d'ailleurs se méprendre qu'imaginer la musique du roi en mesure d'influer immédiatement sur les habitudes des maîtrises. Les offices royaux différaient trop de ceux des paroisses, ils n'étaient pas précisément publics et leur répertoire restait trop longtemps inédit. Les maîtres de musique exercent bien une sorte de prépondérance, mais c'est à leur

aussi (décembre 1888, janvier 1889) un travail consciencieux où sont réfutées. texte en mains, les plus saillantes des erreurs précédemment avancées.

On peut encore parcourir à ce sujet la *Musica sacra* de Toulouse (avril 1876, janvier et avril 1877).

1. S'il en était autrement, on ne discuterait pas la question de savoir s'il convient, dans la première messe, de diéser ou non les *ut* et les *sol* du texte dans les cadences. On ne prendrait point les passages correctement reproduits par quelques éditions pour des modifications arbitraires, et réciproquement. Enfin il ne se fût pas trouvé un érudit pour discuter le titre de *Messe royale*, en en tirant d'étranges arguments contre les tendances de l'auteur : « Dès le premier mot, avant même la première note, nous voici dans le domaine du faux. Qu'est-ce, en effet, qu'une messe royale ? La messe est divine et l'épithète de royale est tout à fait déplacée ici..... Tel est le premier tort de la messe de Du Mont, c'est son nom. »

Est-il besoin de répéter que ce titre, « Messe royale », absent des premières éditions, est imputable seulement aux éditeurs qui n'y voyaient qu'une désignation commode ? Et que dirait-on, en raisonnant de la sorte, de la messe de Lulli, communément l'*Impériale*, de la messe *Abbatiale*, de la messe *Papale* ; sans parler d'autres désignations plus singulières encore : des messes *Bordelaise*, *Agenaise*, *Trompette*, *Nonette*, *Italienne*, *Intermède*, *Célestine*, etc., que renferment divers recueils ?

personne plus qu'à leurs œuvres que vont les hommages ¹, si ce n'est lorsqu'ils veulent travailler pour la ville et non pour la cour. Le plain-chant « musical », d'ailleurs, n'avait pas besoin de patronage officiel, puisqu'il avait déjà été pratiqué par les Oratoriens, soixante ans avant Du Mont.

Loin d'être le fruit de l'invention d'un seul, ce chant apparaît comme la résultante naturelle de l'évolution de la cantilène ecclésiastique. Il n'est pas créé de toutes pièces, puisqu'il constitue le plain-chant traditionnel, suivant l'idée qu'en pouvaient avoir les hommes du xvii^e siècle. Par rapport aux mélodies vraiment anciennes, cette langue reste ce que le latin des philosophes et des théologiens du moyen âge est à celui de Cicéron ou de Tacite. Assurément ce latin médiéval n'est plus le latin classique. Est-il pour cela une autre langue ? Et surtout dira-t-on que ceux qui l'écrivaient essayaient un compromis entre l'idiome classique et celui dont usaient leurs contemporains et eux-mêmes dans le commerce de la vie ? Que l'habitude quotidienne de ce parler vulgaire devenu la langue maternelle contrarie quelquefois le génie du langage savant, nul ne le nie. Mais cette influence s'exerce à l'insu des écrivains, dont l'effort tend à remonter continuellement aux traditions les plus directes et les plus pures.

Pour les messes de Du Mont, leur caractère traditionnel s'affirme à la simple lecture. Sans se borner à traiter ceux des modes grégoriens dont l'évolution naturelle enfantait insensiblement nos deux tonalités modernes, majeure et mineure, il ne craint pas d'écrire une de ses messes, la troisième, dans le 4^e ton grégorien. Ni celui-ci, ni le 3^e ne sont plus alors de la pratique ordinaire de la musique harmonique, et déjà les polyphonistes du siècle précédent avaient presque entièrement délaissé l'un et l'autre. Du moins leurs motets dans ces deux tons sont-ils déjà rares. Le fait qu'un maître du xvii^e siècle fasse choix d'une des gammes jugées irrationnelles et que seule défendait la tradition ecclésiastique, ce fait marque assez son intention. Quelle combinaison préméditée de tonalités différentes eût été ici praticable ? Du Mont ne voulait donc faire et ne fit que du plain-chant, sans plus : mais tel qu'un esprit du temps le pouvait concevoir et le croyait entendre.

Cette messe, qu'on a trop oubliée de citer, est, à vrai dire, la moins connue. Elle ne figure point dans les livres de chœur usuels : on peut donc la dire ignorée de la plupart des plain-chantistes. Elle n'en est pas

1. Ils paraissent un peu les arbitres de l'art musical en France. On sollicite leur approbation. On s'en remet à eux pour décider en dernier ressort du mérite des artistes engagés dans ces concours alors si fréquents pour les places d'organiste ou de maître de musique.

C'est ainsi que le chapitre cathédral de Rouen, en 1674, soumet aux maîtres de chapelle du roi « la musique faite par les sieurs Mareschal et Jacques Boyvin, prétendants à la charge d'organiste ». Les compositions écrites sont envoyées à P. Robert le 28 juillet, au moment où son quartier finissait. C'est Du Mont qui en prend connaissance et qui décide, de concert avec un autre musicien du roi, Barré : « Eu esgard à l'advis des sieurs Du Mont et Barré, disent les délibérations, le diet Boyvin est receu organiste de cette eglise... »

moins remarquable : surtout par son caractère archaïque et l'intelligente adaptation des formules consacrées du 4^e mode dans les mélodies anciennes¹. Il suffira d'en citer quelques fragments pour montrer combien l'auteur avait su, cette fois, oublier jusqu'au moindre souvenir du style et de la tonalité des compositions contemporaines. Voici le *Gloria* :

Et in terra pax homi-nibus bonæ volunta-tis. Laudamus te. Benedi-cimus te. Ado-ra-

mus te. Glo-ri-fi-camus te. Gra-ti-as agimus tibi propter magnam glo-ri-am tu- am. Domi-

ne De-us, Rex cælestis, De-us Pater omni-potens. Domine Fi-li unige-nite, Je- su Christe.

Domine De- us Agnus De-i, Fili-us Pa- tris.

Le rythme mis à part, y a-t-il en ces mélopées quelque chose qui s'écarte essentiellement des chants les plus anciens²? Où est ce prétendu chromatisme, cette tonalité « monteverdienne », « passionnée »,

1. C'est du moins l'avis d'un très bon juge (*Musica sacra* de Gand, 25 janvier 1889, article signé Louis Bouché), connaissant parfaitement les textes originaux. « C'est à supposer, écrit-il, que l'abbé de Silly s'est inspiré de quelque manuscrit plus ancien... L'intonation de certaines formules, les passages *Laudamus te*, *Adoramus te*, *Tu solus Dominus*, ont bien la saveur du quatrième mode d'autrefois. Le commencement du *Sanctus* paraît être une copie, note pour note, de ces mêmes paroles, extraite d'un manuscrit du XIII^e siècle dont nous avons conservé la transcription et qu'on retrouve également dans le *Processional des Trappistes* (Descleés, 1883). » Il n'est guère admissible que l'idée soit venue à Du Mont de copier un manuscrit ancien, inconnu de tous à coup sûr à cette époque et dont personne ne se fût soucié le moins du monde. La ressemblance provient uniquement de l'usage systématique de formules anciennes combinées entre elles. Ecrire élégamment dans une langue morte, c'est user ainsi d'expressions puisées aux sources consacrées. Il ne peut être question de créer des expressions originales.

2. Justement aucun des critiques cités précédemment ne s'est avisé de parler du rythme spécial à ces messes, lequel constitue cependant leur caractéristique essentielle. La raison en est qu'ils n'avaient pas eux-mêmes une idée précise de ce que peut être celui du plain-chant véritable, question qui n'est pas encore de nos jours, on peut le dire, résolue parfaitement, encore que les travaux de l'école bénédictine semblent bien avoir dégagé la vérité originelle.

Ils insistent, au contraire, sur la tonalité, parce qu'ils avaient, en apparence du moins, des données certaines. Seulement, pour certains modes, les altérations des cadences sont tellement insignifiantes qu'il n'y a pas vraiment matière à opposition fondamentale. Dans cette messe du 4^e mode, il n'y a d'autre altération que le *sol*, diésé trois ou quatre fois en fonction de cadence sur le quatrième degré *la*. Partout ailleurs et spécialement dans les conclusions tonales, les intervalles de la gamme naturelle sont demeurés dans la simplicité diatonique, ainsi que le fait voir l'exemple reproduit.

« théâtrale », que certains y croient de bonne foi discerner? La modalité ici choisie était d'elle-même restée en dehors du mouvement qui précipitait l'évolution des autres. Du Mont n'a rien tenté pour fondre deux éléments, incompatibles cette fois. Respectueux de la tradition, il s'est résigné à parler là une langue déjà morte, sans vouloir en rajeunir l'antique syntaxe.

L'effort a pu lui coûter, puisque, au *Credo* de cette 3^e messe elle-même, il a choisi le cinquième ton (identique pour lui à notre majeur de *fa*) et que nulle part il n'a osé aborder le 3^e mode, encore plus étranger au sentiment tonal de la musique moderne.

Nous retiendrons seulement certaines critiques mieux fondées et plus raisonnablement adressées à ces messes. Ainsi, on leur a reproché d'être trop rigoureusement syllabiques. Elles s'interdisent toute vocalise, il est vrai : il y a rarement plus de deux notes par syllabe. Tel était le goût d'un temps où les longs mélismes des chants anciens fatiguaient les fidèles. On doit le regretter, puisque cette inutile sévérité a fort contribué à la mutilation des textes primitifs. Et le nouveau plain-chant y prend une certaine lourdeur qu'éviterait seule une exécution flexible et légère, alors tout aussi rare à coup sûr qu'aujourd'hui. Les valeurs différentes des notes, trop exactement mesurées au lieu d'être estompées en quelque sorte par une accentuation intelligente, risquent de rendre le rythme sautillant ou durement martelé.

C'est aussi une peine bien inutile que celle que le compositeur a prise d'écrire tous les morceaux de ses messes en une tonalité unique. Il en résulte une monotonie réelle. Surtout s'il reproduit trop souvent une même formule mélodique (ainsi qu'en la première messe, par exemple). Et ce défaut est rendu plus sensible par l'adjonction postérieure et consacrée aujourd'hui de l'intonation du célébrant, reproduisant partout la phrase d'introduction du *Kyrie*¹.

A côté de ces imperfections, signalons les qualités. Elles sont éminentes : assez pour avoir assuré à ces œuvres la longue faveur dont elles jouissent encore. A la messe du 1^{er} ton, la plus connue, les critiques les plus sévères ne refusent ni majesté, ni expression. Malgré eux, ils sont contraints de louer la sévérité, la retenue, l'ampleur de son style, la sincérité d'une mélodie toujours naturelle et facile en ses heureux développements. S'ils eussent mieux connu les quatre autres messes, ils y auraient reconnus les mêmes mérites. Ils suffisent à légitimer l'usage de ces chants en toutes nos églises. En vain dira-t-on que ce n'est point là du plain-chant. Cela fut-il vrai, qu'ils pourraient toujours être admis

1. Ces défauts s'exagèrent plus tard dans les innombrables plains-chants musicaux que le xviii^e siècle verra naître. Toutes ces compositions sont médiocres. Beaucoup n'ont même aucun style, non plus qu'aucune décence. Elles n'ont plus rien à voir, bien entendu, avec l'art grégorien. Elles sont simplement de la très mauvaise musique.

Mais on en a fait de telle en tous les temps, en toutes les tonalités, selon tous les systèmes. Elles ne sauraient donc rien prouver pour ou contre le plain-chant musical en soi-même.

en tant que musique, ce qui serait singulièrement méconnaître cependant la pensée et les intentions de l'auteur.

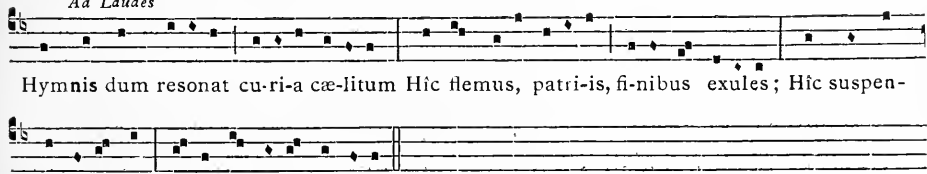
Au surplus, nous sommes assez loin aujourd'hui de cette rigueur inintelligente. L'art grégorien est infiniment mieux connu, par suite mieux compris. Ceux qui en ont perçu la variété, la souplesse, la liberté, ceux-là ne font pas difficulté de faire sa place à l'œuvre de Du Mont. Ils ne s'avisent pas de la bannir au nom d'une esthétique prétendue médiévale. Ils ne sont pas jaloux de rivaliser avec la race funeste des archéologues restaurateurs qui se plaisent à saccager les édifices lentement édifiés par l'effort successif des siècles, sous le vain prétexte d'en unifier le style en rétablissant le plan primitif. On peut espérer que les effets de cette détestable manie seront épargnés à la musique. Et n'est-ce pas une pieuse pensée, au contraire, que de vouloir conserver à l'Eglise les derniers monuments de sa langue musicale. effort suprême d'un art riche de tant de chefs-d'œuvre et qui ne vit plus désormais que par la force d'une impérissable tradition¹ ?

HENRI QUITTARD.

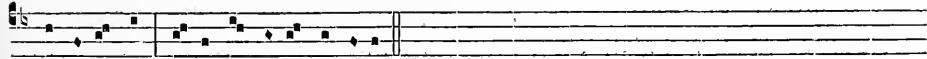
1. Pour achever l'examen du rôle de Du Mont comme plain-chantiste, nous devons dire que rien n'indique que le chant grégorien traditionnel ait fait jamais l'objet de ses études particulières. Son nom, comme celui de son collègue P. Robert, se retrouve bien, avec leur approbation officielle, en tête d'Antiphonaires ou de Graduels. Par exemple pour l'édition de Nivers, à la date de 1682. Mais leur situation, plus que leur compétence spéciale, suffisait à les désigner pour ce rôle.

Il est probable qu'en dehors de ses Messes Du Mont écrivit d'autres pièces de plain-chant musical, sans doute plus courtes, demeurées manuscrites et par suite aujourd'hui perdues. Tout ce que nous en connaissons consiste en une hymne de Santeuil, dont le texte est reproduit (avec quelques autres de divers auteurs) dans les *Hymni Sacri et Novi... editio novissima* du poète de Saint-Victor (Paris, Denis Thierry, 1698, in-12). Ce chant, fort court, ne se trouvant nulle part ailleurs, il y a quelque intérêt à le citer. Le voici :

Ad Laudes



Hymnis dum resonat cu-ri-a cæ-litum Hic flemus, patri-is, fi-nibus exules; Hic suspen-



sa tenemus Mu-tis cantibus organa





La Maison de la Schola pendant la Révolution

A l'inauguration de la *Schola* dans la maison de la rue Saint-Jacques, M. A. Hallays prononçait naguère une très intéressante conférence. Evoquant devant ses auditeurs un coin du vieux Paris dont l'impitoyable alignement n'a pas encore détruit la curieuse physionomie, il les arrêtait devant l'ancien hôtel des Bénédictins anglais devenu une école de musique, leur faisait admirer les harmonieuses proportions de son architecture, les charmants détails d'ornementation intérieure, et se demandait si cette demeure si longtemps remplie de chants et de prières n'était pas prédestinée à toujours abriter des hommes épris de pacifiques entreprises, intellectuelles ou artistiques.

C'est qu'en effet la rue Saint-Jacques apparaît sous l'ancien régime comme peuplée de couvents et de jardins, plongée dans une atmosphère de profond recueillement. Sous le voile d'une carmélite, M^{lle} de la Vallière s'y est livrée à la pénitence, M^{me} de Sévigné y vient suivre des retraites ; Port-Royal, qui a succédé au fameux Port-Royal-des-Champs, y est le rendez-vous d'une élite de beaux esprits et de lettrés sous le sceptre de l'abbesse M^{me} Dio de Montpérroux, tandis que l'hôpital fondé par le vénérable abbé Cochin, curé de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, y ouvre ses portes aux indigents.

Dans ce milieu paisible, les moines de Saint-Edmond vaquent à leurs travaux d'érudition et d'éducation religieuse, vivant en grands seigneurs des revenus que leur a concédés la munificence royale.

Leur livre de comptes ¹, fidèlement tenu à jour jusqu'à la date du 31 mai 1793, nous renseigne de la façon la plus précise sur leurs habitudes. Nous apprenons ainsi ce qu'on dépensait de pain, de vin, de bois pour le chauffage, de chandelle, d'huile à brûler. L'ordinaire assez frugal où dominant le lard, la morue et le hareng, comporte parfois des victuailles plus raffinées. A un diner de gala offert sans doute à quelque hôte de qualité figurent un « *roastbeaf de cherreuil*, un *buisson de grosses écre-*

¹. A. N. H^o 3896.

nisses, des légumes variés, deux *jattes de marrons glacés* », etc... Les notes du peintre, du vitrier, nous fournissent des aperçus sur la disposition des appartements. Le menuisier répare le lit à colonnes et à grand baldaquin de M. le prieur, un jeu de trictrac, les bibliothèques de plusieurs religieux. Enfin les mémoires de l'apothicaire, du barbier-chirurgien, du guêtrier, fourmillent de détails amusants.

Voici une quittance de Cousineau, luthier de la Reine et de M^{me} la C^{tesse} d'Artois, mentionnant l'achat d'une *guiltarre* à 96 livres. En voici une autre du sieur Miroir, *organiste de leur église*, réclamant 62 livres 10 sols pour un quartier de ses honoraires, une autre taxant l'accord de l'orgue à 30 livres par an, une quatrième relatant des réparations au matelas du *joueur de serpent* !

Entre temps, l'horizon politique s'obscurcit, les événements révolutionnaires se précipitent. Un écho des décrets sur la liquidation des biens ecclésiastiques se retrouve dans des mémoires de notaires pour *procuration à l'effet de déclarer les revenus des prieurés*. De nombreuses quittances de *contributions patriotiques* apparaissent. Le chapitre des dépenses se resserre.

Plus de « paradis de damas cramoisi montés pour la fête du Jeudi Saint par M. Létouffé tapissier », plus d'achats de vaisselle fine chez le fameux faïencier Chocardelle. Aux factures de bas de soie de chez Maringohé, le bon faiseur, succède un long mémoire de la raccommodeuse de bas. Sur la note du boulanger, la mention : MM. les Bénédictins anglais, cède la place à celle plus démocratique de citoyens anglais.

Puis le livre de comptes se tait, le silence se fait.

Que sont devenus les moines bénédictins pendant la tourmente révolutionnaire ? Quel a été le sort de leur maison, de quels événements a-t-elle été le théâtre ?

Pour résoudre cette énigme, feuilletons de nouveaux papiers. A la date du 24 octobre 1793, nous lisons dans un mémoire de vitrierie pour la maison des *ci-devant Bénédictins anglais* le singulier détail : remplacé 2 carreaux dans la chambre d'une *citoyenne* au second, et, dans un compte de serrurerie portant les dates de floréal, prairial et messidor an II, une longue énumération de grandes grilles, petites grilles, verrous, mots sinistres qui, avec les indications : guichet, préau, corps de garde, ne laissent plus aucun doute sur la nouvelle destination de la maison. Et cet état ne porte plus le visa de Dom Kellet, procureur. Il a été dressé « par les ordres du citoyen Hubert, architecte, et sous l'inspection du citoyen Jardin pour le compte du département de Paris, en une maison d'arrêt sise à Paris, rue du faubourg Saint-Jacques, dite Bénédictins anglais ¹ ».

Nous voilà fixés. La maison de la *Schola* a été une maison d'arrêt.

Il faut la compter au nombre des 96 prisons que possédait Paris pendant la Révolution. De nombreuses personnes y ont été incarcérées,

1. A. N. F^o 575²

quelques-unes en sont sorties pour monter à l'échafaud. Cet élégant escalier que gravissent avec joie nos amis venant applaudir quelque œuvre de Bach ou de Rameau, des pas tremblants en ont foulé les marches. A sa belle rampe de fer forgé se sont appuyées des mains défaillantes, moites de fièvre et de terreur. Dans les chambres sous les mansardes, plus d'un représentant du peuple, plus d'un nom illustre de l'armorial français a vécu des veillées de larmes, et nos élèves travaillant au soir un cours d'harmonie ou de composition peuvent se dire qu'à des heures pareilles, il y a un siècle, l'angoisse et le désespoir habitaient ces lieux.

Quelles furent exactement les victimes de ces heures sombres ? C'est au livre d'érou de la prison qu'il le faudrait demander, si cette pièce n'avait pas disparu dans les incendies de la Commune. On sait en effet que le 24 mai 1871, quand eurent *flambé* le Ministère des finances et la Cour des comptes, les pétroleurs, dirigés sans doute par quelque main occulte, s'attaquèrent aux archives de la Préfecture de police. Là se trouvait, entre autres documents précieux pour l'histoire de la Révolution, « un registre d'érou petit et fort mince relatif au couvent des Bénédictins anglais ¹ ».

Pour reconstituer la liste des détenus et leur histoire, on en est donc réduit à compulsur des matériaux épars, mandats d'amener, fiches de la Sûreté générale, pièces presque toujours incomplètes et amputées on ne sait pourquoi de toutes signatures.

Forts de leur qualité de sujets anglais, la plupart des bénédictins s'étaient refusés à quitter une maison bâtie de leurs deniers. Cependant l'anarchie gagnait du terrain, et ce n'était pas sans inquiétude qu'ils entendaient l'émeute gronder à leur porte. N'avait-on pas vu dès le mois d'octobre 1791 tout à côté, rue du Cheval-Vert, au séminaire des Clercs Irlandais, la *sainte colère du peuple* se donner carrière sur 27 *bigotes* en train d'entendre la messe d'un prêtre insérementé, qu'on avait fouettées publiquement en compagnie du supérieur ? Chaque jour des presses de Patris, leur voisin, l'imprimeur de la Commune de Paris, sortaient des affiches édictant des mesures de plus en plus révolutionnaires.

Voilà maintenant qu'on appose les scellés sur l'argenterie de leur église, la célébration du culte est interrompue. Un nouveau dogme est promulgué : le culte de la Liberté et de la Raison. Dans l'église de la Sorbonne, devenue le temple de la Raison, on ne vénérera plus que les bustes de Marat et de Lepelletier.

Dans la rue, des crieurs de journaux colportent d'affreuses nouvelles, les exploits de Maillard à l'Abbaye, la chasse à l'homme du jardin des Carmes. Le 21 janvier 1793, de leurs fenêtres, nos bénédictins voient passer les groupes de citoyens qui dès six heures du matin courent au

1. *Gazette des Tribunaux*, juillet 1882, art. de M. Labat, ancien archiviste de la Préfecture de police.

spectacle de la guillotine régicide. Ils ont entendu parler de mesures prochaines contre les étrangers. En proie à la terreur, ils se dissimulent de leur mieux derrière leurs murailles. L'un d'eux, le nommé Turner, qui s'intitule homme de lettres pour mieux dépister les soupçons, va même jusqu'à donner des gages de civisme pour être admis au titre de citoyen actif de sa section. On lui distribue une pique, il montera la garde aux barrières ¹.

Malheureusement il leur faut aussi compter avec un dangereux voisinage. C'est au fond de leur jardin que s'élève l'église des Feuillantines où, depuis le 10 août 1792, le *Comité de la Section de l'Observatoire* a élu domicile permanent, après avoir tenu ses séances sous la coupole du Val-de-Grâce. De là leurs moindres allées et venues seront épiées ; car, à défaut des belles vertus civiques, pureté, candeur, incorruptibilité, dont aiment à se vanter les sans-culottes, ceux-ci possèdent une vigilance toujours en éveil à laquelle l'institution du Tribunal révolutionnaire va donner l'occasion de s'exercer.

Rien de plus suggestif que la genèse de ces terribles comités, appelés à devenir les véritables pourvoyeurs des prisons et de la guillotine. Leur fonctionnement dans les 48 sections de Paris se trouve en un instant assuré sur un type parfaitement uniforme. Sous le jargon des Goulart, des Campenon, des Lefebvre, hommes d'affaires qui prennent la parole aux assemblées du Comité de l'Observatoire, il est aisé de deviner un plan concerté pour accaparer le mouvement populaire. Ouvrons le Procès-Verbal des délibérations ².

Dès le 30 mars, on établit le *Registre des dénonciations*. Tout de suite on parle des *mesures de rigueur* qu'elles pourront nécessiter ; on procède aux fameux *Scrutins épuratoires* dont le mécanisme est à lui seul tout le secret des meneurs. Ces armes une fois forgées, le *régime des suspects* se développe de lui-même, et le décret du 17 septembre ne fera qu'enregistrer un fait accompli.

Le 3 août, on arrête deux jeunes séminaristes irlandais. Le citoyen Parker (prieur des Bénédictins) est appelé à la barre de l'assemblée pour attester qu'ils ont cinq ans de résidence en France. On les laisse en liberté, mais, par un aimable euphémisme, « *ils seront tenus de loger jusqu'à nouvel ordre aux ci-devant Bénédictins Anglais* ». Ainsi va s'établir sans bruit et par une pente insensible la nouvelle affectation de la maison. Quand la Convention, dans son farouche nationalisme, aura décrété l'arrestation de tous les sujets du roi de la Grande-Bretagne actuellement en France et la confiscation de leurs biens au profit de la République (19 vendémiaire an II), nous verrons le Comité mettre une certaine coquetterie à enfermer D. Parker, D. Trarris, D. Kellet, D. Causer, D. Naitor, D. Turner et frère Jacques Minus dans leur propre demeure, en compagnie d'un grand nombre de compatriotes. Le 21 vendémiaire, apparaît un nouveau personnage. On lit à cette date :

1. A. N. F⁷ 4775²⁵.

2. A. N. F⁷ 2514.

« Le citoyen Motiège en sa qualité de suppléant au Comité aura la surveillance générale de la Maison et sera lui-même surveillé par un commissaire. Il se fera remettre toutes les clefs et fermera les portes à 9 heures du soir. Elles ne seront ouvertes qu'à 6 heures du soir, et encore pour les approvisionnements seulement. Les détenus ne pourront communiquer avec aucune personne du dehors qui ne soit munie d'un ordre du Comité révolutionnaire... »

Entre toutes les figures de concierges de prisons, figures cruelles ou pitoyables dont cette époque réunit une si intéressante collection, celle de Motiège s'éclaire d'un jour particulièrement antipathique.

C'est un pur sans-culottes, un bon b... ennemi des *aristocrates*, mais qui se garde d'oublier les petits profits qu'on peut tirer de la situation. Pour lui, la défense de vendre ou d'acheter les denrées au delà d'un prix maximum n'aura pas de conséquences fâcheuses, bien au contraire. Il a l'oreille du Comité : on lui donnera carte blanche. Sans pitié pour de pauvres porteurs d'eau coupables de lui avoir fait payer 15 sols la voie d'eau et contre lesquels il requiert toutes les foudres de la loi ¹, il se fait octroyer dès le 12 brumaire l'autorisation de *traiter de gré à gré* avec les citoyens détenus pour son indemnité en qualité de concierge. Un peu plus tard, quand arriveront les fournées de suspects, nous le verrons demander et obtenir un secrétaire, le citoyen Goust, « qui a toutes les qualités désirables ». Il fait du zèle. Son nom revient sans cesse dans les délibérations du Comité.

D'autres préoccupations assiègent cependant celui-ci. C'est qu'alors et malgré les proclamations rassurantes de la municipalité au sujet de l'abondance des farines, la famine sévit, douloureux prélude à l'âge d'or qui devait succéder à la mort du tyran. Tous les matins, dans la rue Saint-Jacques, on organise des patrouilles de 10 citoyens armés pour dissiper les attroupements à la porte des boulangers.

Par ailleurs, le numéraire se fait rare, car l'émission des assignats et l'emprunt forcé n'enrayent pas la défiance. Le 27 brumaire, le Comité, jaloux sans doute des lauriers de la section du Panthéon qui venait de porter à la Monnaie la chasse de sainte Geneviève, fait main basse sur les ciboires, les ostensoirs, la croix et le bâton en argent du prieur, les 25 chandeliers en cuivre, etc., des Bénédictins. Que sera cette goutte d'eau dans le gouffre du déficit ? Écoutons les doléances qu'un an plus tard le ministre Cambon portera devant la Convention : « Aucun ordre n'a été établi dans l'extraction, ni lors du transport, ni lors du dépôt, ce qui fait craindre qu'on n'ait profité de ce désordre pour en détourner une grande partie. Dans cette dilapidation de la fortune publique, les conspirateurs qui avaient donné l'exemple avaient un triple but : 1^o de s'enrichir en volant beaucoup ; 2^o d'armer contre la Convention le fanatisme et les préjugés ; 3^o de nous accuser de dilapidation. Et ils publiaient à la tribune de la Commune de Paris que toutes ces offrandes produiraient au moins *deux ou trois milliards* ² ! »

1. A. P. Procès-verbaux de commissaires de police des sections de Paris.

2. N. Le 3^o 1031.

Malheur à celui qu'une lettre anonyme dénonce alors comme recélant un peu d'or dans un secrétaire à cachettes ! Il est impitoyablement traqué, interrogé et arrêté comme suspect. Tel fut le cas des deux frères Aubin et François Aynard, riches négociants de Lyon, qui, sous prétexte d'affaires, étaient venus avec leur beau-frère Soret, fabricant de soieries, chercher un refuge à Paris dans un petit logis de la rue des Deux-Ecus. Leur père venait de « tomber comme aristocrate sous le glaive de la loi » à la suite des sanglants événements qui avaient fait de Lyon la *Commune affranchie*. De sa succession ils avaient réussi à sauver quelques épaves, 950 louis en or, soigneusement mis de côté. Un dénonciateur les accuse de trafiquer des assignats contre du numéraire. Il n'en faut pas davantage pour faire connaissance avec la prison des Bénédictins anglais.

Depuis plusieurs mois déjà la maison abrite une nouvelle clientèle, toute française celle-là. La loi du 17 septembre est en plein rendement, et le Comité de l'Observatoire a dû improviser des maisons d'arrêt un peu partout, à Port-Royal devenu Port-Libre depuis qu'on y a mis des verrous, au couvent des Anglaises de la rue de l'Ourcine, au séminaire des Ecosseis, à celui des Irlandais qui recevra désormais les étudiants catholiques, les O'Connor, les O'Murphy, les Mac-Tay, etc..., d'abord détenus aux Bénédictins anglais, sans parler des maisons particulières où les suspects sont gardés à vue.

Dans leur malheur, les frères Aynard connurent le prix d'une affection féminine. Pour eux Adélaïde Aynard multipliait pétitions et démarches. Si elle ne parvint pas à abréger leurs six mois de détention, elle en sut du moins adoucir les rigueurs. Mettant à profit l'article 7 de la loi des suspects qui au milieu de ce texte impitoyable semble emprunté à l'ancienne législation si douce aux prisonniers d'Etat ¹, elle faisait parvenir aux siens des couvertures, des serviettes, une nombreuse garde-robe. Elle leur obtenait sans doute la faveur d'occuper une des « chambres à feu » si recherchées pendant les froids de l'hiver. N'était-il pas avec Motiège des accommodements et ne s'agissait-il pas simplement de lui trouver des arguments convaincants ² ?

D'ailleurs, sans appartenir tout à fait à la catégorie privilégiée de ces *Maisons de santé* auxquelles certains conventionnels, et non des moindres, firent jouer le rôle à la fois philanthropique et rémunérateur que M. Le Nôtre a si bien esquissé dans *Vieilles maisons, vieux papiers*, l'hôtel des Bénédictins comportait un régime relativement libéral. Il était une des rares prisons où l'on admît à la fois hommes et femmes. Les ménages s'y pouvaient réunir, ce qui donnait aux relations quotidiennes une plus grande aménité. On y installa comme partout le système dit de *la gamelle* ou des repas en commun ; mais les ignobles procédés du *rapiotage* y furent épargnés aux femmes, ainsi que le contact avec les criminels de droit commun, ceux qu'on appelait les *pailleux*. On n'avait presque rien changé à l'aménagement ancien. Dans

1. Cf. Archives de la Bastille, par Funck-Brentano.

2. A. N. F⁷ 4583.

le pavillon du concierge étaient installés le greffe et le corps de garde ; le vieux bâtiment (aujourd'hui maison de famille) gardait comme autrefois le réfectoire, et le cloître y servait de préau couvert. Rien de rébarbatif dans l'aspect de la maison. Les magnifiques jardins du Val-de-Grâce, des Feuillantines, des Carmélites, lui faisaient comme une couronne de verdure. En entrant, on apercevait les lambris en œil-de-bœuf de l'escalier et, pendus aux murs, « un plan de Paris en grand, deux perspectives de l'église Saint-Pierre de Rome en estampes, douze tableaux dans des cadres dorés ¹ ». Dans la salle de compagnie aux hautes fenêtres, aux panneaux de chêne sculptés, les *gens de qualité* se pouvaient donner l'illusion d'être revenus aux jours de l'ancien régime. Ils y rencontraient, en effet, la plus belle compagnie du monde.

C'étaient, parmi les femmes dont la liste est longue : la marquise de Tourzel, gouvernante des enfants de France, qui, après avoir échappé providentiellement aux massacres de la Force, avait été relaxée puis de nouveau arrêtée dans son château d'Abondant, ses filles la duchesse de Charost et Pauline de Tourzel, plus tard comtesse de Béarn, les marquises de Fraguier, de Lambert, d'Obsonville, de Guermante, la marquise d'Agoult née Bellemont, qui, au dire d'un contemporain, passait à la Cour pour la première danseuse de son temps, M^{me} de Rivarol, la femme du spirituel écrivain des *Actes des Apôtres*, la femme et la fille de Caron Beaumarchais, la veuve du ministre d'Etat de Lamoignon, M^{mes} de Suffren, de Chaspot, de Sérand, d'Espierres, d'Adhémar, de Pracy avec son fils âgé de trois ans, etc., etc.

Et parmi les *cultivateurs* (tel était le titre que prenaient alors beaucoup de gens dans l'espoir d'y trouver la sauvegarde légale accordée aux producteurs de denrées agricoles) : le comte de Boisroger, MM. d'Erard, de l'Isle, [de Barbazan], d'Argence, Purgoldt-Lewenhardt, Coste d'Arnobat, l'introducteur de la rhubarbe en France, etc. C'était le directeur de l'Observatoire, J.-Dominique de Cassini, « ci-devant astronome, présentement peintre », arrière-petit-fils du grand Cassini. De Beauvais on a dénoncé sa correspondance avec la citoyenne de Vandeuil, femme d'émigré « violemment suspecte ». On a mis les scellés sur ses papiers, calculs et tables astronomiques. On ne dit point qu'on y ait trouvé traces de conspiration contre la sûreté de l'Etat ; mais comme l'hôtel des Cassini porte le n^o 280 de la rue Saint-Jacques, on a invité son propriétaire à traverser la rue en compagnie de sa sœur la marquise de Forceville, pour aller goûter les loisirs forcés de la maison d'arrêt. En dépit de la pétition de Jaurat, « le plus ancien astronome de l'Observatoire », à son Comité ², Cassini restera prisonnier jusqu'au 18 thermidor. N'a-t-on pas entendu le président Coffinhal déclarer à l'illustre de Lavoisier, qu'il envoyait à l'échafaud : « La République n'a plus besoin de savants » ?

Ce jeune homme « aux cheveux châtain clair, aux yeux bleus, au nez

1. A. N. S 3636, Inventaire de 1790.

2. A. N. F⁷ 2516 et 4635 et N. Lb⁹¹ 4002.

aquilin, au visage haut en couleur », est le marquis de Chauvelin. Ce visage long et maigre, au front haut encadré de cheveux blancs », appartient à un aimable gentilhomme d'Avignon, M. de Barbantane, type de cette société si délicieusement frivole pour laquelle l'urbanité et la galanterie étaient comme l'air qu'on respire et dont la belle humeur française se retrouvait jusque sur les marches de l'échafaud. « Les commissaires chargés de l'inspection de la maison d'arrêt ont remarqué, dit un rapport, que ledit Barbantane et son épouse étaient toujours empressés à s'informer des personnes qui arrivaient et se proposaient de rendre le séjour agréable à ceux qui comme eux arrêtés par le Comité de sûreté générale étaient de ci-devant qualité ¹ ».

Que pouvait imaginer M. de Barbantane pour rendre le séjour agréable ? Peut-être des lettres puisées aux archives de famille nous révéleraient-elles des détails « vécus » sur lesquels les froids documents officiels restent muets ? Avait-on sous la main comme aux Madelonnettes les éléments nécessaires pour jouer les quatuors de Pleyel ? Se rencontrait-il parmi les détenus un baron de Wittersbach comme à Port-Libre pour charmer aux sons de la « viole d'amour » les longues heures de la captivité ? On peut au moins supposer que la *guitarre* achetée naguère par les Bénédictins trouva son emploi. Après avoir vaqué le matin aux soins du ménage, les prisonniers se faisaient des visites dans leurs chambres, et l'on voyait le vieux Clément (de Livry), perruque poudrée ², souliers bien cirés, chapeau sous le bras, aller porter ses devoirs à M. le conseiller au Parlement Audibert et à M. le procureur Cousin ; après quoi ces derniers s'empressaient à leur tour de lui rendre sa politesse. « Le soir on se réunissait au salon. Chacun apportait sa lumière : les hommes se mettaient autour de la grande table carrée en bois d'acajou, les uns lisaient, les autres écrivaient ; c'était un véritable cabinet de littérature. Les femmes se rangeaient autour de la petite table à dessus de marbre dont les pieds sont dorés ³ et y travaillaient aux ouvrages de leur sexe, les unes à broder, les autres à tricoter. On proposait des bouts rimés, les amateurs se faisaient un plaisir de les remplir... » Dans ce décor intime, frimaire, nivôse et pluviôse déroulaient leurs longs jours sombres. Aux dates naguère si joyeuses de Noël, du premier janvier, du jour des Rois, la « cloche du beuffroi » des Bénédictins anglais était restée muette. Le « Rituel républicain » n'avait-il pas proscrit le calendrier grégorien et supprimé toutes les fêtes autres que les décadis et les sans-culottides ? Quelles congratulations auraient pu d'ailleurs s'adresser les infortunés dont chaque jour emportait un lambeau d'espoir ? C'est à peine si le silence de la prison a été troublé par les coups de marteau des charpentiers occupés à établir de nouveaux guichets dans le jardin ou des serruriers chargés de « sans-culottiser la grille dite du roi Jacques ⁴ » autrement dit de détruire les « signes de

1. A. P. transfèrements, cart. 19, f^o 30 et 31, et A. N. F⁷ 4774 ⁸⁴.

2. Id., *ibid.*

3. A. N. S. 3636, Inventaire de 1790.

4. Ladite grille en façade sur la rue, à côté de la maison du marchand de vins,

féodalité » qui en faisaient encore l'ornement. Songeait-on à remplacer le chiffre et la couronne royale des Stuarts par les armoiries nouvelles que l'on voit figurer à ce moment sur tous les timbres des sections « régénérées », du Bulletin des Lois, du Tribunal révolutionnaire, des administrations de police, etc.. l'œil nimbé de rayons et l'équerre symbolique ?

Telle était alors l'affluence des suspects aux Bénédictins anglais qu'on trouve à chaque instant au verso des mandats d'amener les mots : « Refusé faute de place », tracés par Motiège de sa lourde écriture d'illettré. Leur nombre dépassait 150, chiffre prévu sur les états officiels des prisons ¹. C'est à cette époque que sur l'écrou d'un prisonnier aux Madelonnettes on inscrit le motif : *suspecté d'être suspect d'incivisme* ; c'est alors que M^{lle} de Chabannes, âgée de treize ans, est incarcérée comme « suspecte d'avoir sucé le lait aristocratique de sa mère ». Le temps est venu vraiment pour la guillotine de mettre ordre à cet encombrement. Suivant les conseils du financier Cambon, on va « battre monnaie » sur la place de la Révolution. Au demeurant, devant la délation que Mirabeau a baptisée *la plus importante de nos vertus politiques*, ni le modérantisme ni l'éloquence parlementaire ne trouvent grâce. Les Girondins avaient étrenné le système des « mises hors la loi ». Maintenant venait le tour des fédéralistes, des Brissotins, des Hébertistes, des Dantonistes. Du fond de sa prison on avait la triste consolation d'assister aux phases de la maladie au cours de laquelle la Révolution « dévorait ses propres enfants ».

Voici que Chaumette, le procureur de la Commune, a été arrêté dans sa maison de la rue Saint-Jacques. Quelques jours après, aux Bénédictins anglais on a vu arriver sous bonne escorte son ami le citoyen imprimeur Patris, se répandant en invectives contre les « factieux » qui osaient lui faire partager le sort des aristocrates. Destinée bien cruelle, en effet, pour un homme qui « chaque jour était aux prises avec l'aristocratie, qui chaque jour contribuait à faire avancer la liberté d'un pas », pour un homme auquel « Pache avait fait donner l'impression de la Marine, Pache qui est connaisseur en patriotes » ! Se sachant sous le coup d'un mandat d'arrêt, il s'était enfui, quittant son imprimerie des ci-devant dames de la Visitation (aujourd'hui dames de Saint-Michel), « les circonstances orageuses dans lesquelles nous nous trouvons lui faisant craindre d'entrer en prison au moment où on disait que le projet des factieux était de faire massacrer les prisonniers ² ». Cette même appréhension se retrouve sous la plume de Blanqui, un des 73 députés proscrits au 3 octobre, que sa situation et ses relations rendaient particulièrement bien informé. « Le système du massacre des prisonniers avorté par le supplice d'Hébert, nous dit-il, se convertit en système de

laissait apercevoir l'escalier à balustres accédant à la porte de l'église dont le fronton existe encore. A. N. H⁵ 3896 et S 3536.

1. N. Lc³⁹ 1259.

2. A. N. F⁷ 2516 et 1771⁶¹.

conspiration des prisons qui avait pour but de massacrer juridiquement et en détail ceux qu'on n'avait pu détruire collectivement », et plus loin : « le système une fois arrêté, on ne s'occupa plus que des moyens de créer des prétextes à la rébellion par des vexations de tous genres¹. »

Il paraît certain que Motiège reçut un mot d'ordre à ce sujet et qu'il sut se montrer à la hauteur des circonstances. Devant ce « gouverneur » dont les pouvoirs étaient devenus exorbitants, car sur une simple protestation il pouvait vous envoyer dans les effroyables geôles de la Force, de Bicêtre, du Plessis et même à la Conciergerie, c'est-à-dire à la mort, tout le monde tremblait. A chaque visite des commissaires, du grossier Dubucamp, toujours pris de vin, au dire de ses collègues², ou de l'énigmatique L'Allemand (de son vrai nom Conrad Heimann), c'étaient de nouvelles rigueurs. Les détenus devaient payer jusqu'à 12 livres par mois le loyer de leur chambre, payer la nourriture, payer la chandelle, et, de par l'article 8 de la loi des suspects, payer 4 livres par jour leurs gardiens, ces « bons pères de famille et braves sans-culottes » qui, soit en qualité de victimes du 10 août, soit en qualité d'aboyeurs à gages du Comité³, étaient devenus les pensionnés du régime.

Chaque jour la ration de la *gamelle* se restreignait davantage, et sa qualité devenait de plus en plus détestable. Encore voit-on Motiège obligé de protéger contre les déprédations de la foule affamée « l'arrivée des 40 livres de viande que la Commune accorde aux prisonniers des Bénédictins anglais⁴, quel que soit leur nombre. Mais, écrit un prisonnier, l'argent fait tout en prison, plus que partout ailleurs. Notre Motiège pouvait-il l'ignorer ? Demandait-il comme le gargotier de Port-Libre 30 sols de 72 haricots ? Aimait-il, comme son collègue Halie, de la prison Egalité (collège du Plessis, rue Saint-Jacques), à plaisanter sur le lard salé distribué à ses pensionnaires, lard qu'on disait être de la chair de guillotins et « qu'il appelait lui un *plat de ci-devant* en riant aux éclats⁵ ? Toujours est-il que ses exactions arrachaient souvent des murmures aux détenus. Un vieux parlementaire tel que Cousin, habitué aux traditions d'ordre et d'économie, ne pouvait s'empêcher de grommeler entre ses dents « qu'on lui avait mis des gardiens pour lui faire manger le peu qu'il avait et que tout cela était sottement administré⁶ ». Paroles imprudentes assurément et qui ne devaient pas être perdues ! D'autre part, défense absolue ayant été faite aux prisonniers de communiquer avec leurs parents, de malheureuses femmes comme M^{me} de la Bourdonnaye ou M^{me} d'Imécourt, enfermées avec leur mère la marquise de Chauvelin pour avoir soi-disant « porté le deuil du tyran Capet », se désespéraient à l'idée de laisser derrière elles leurs jeunes enfants sans un mot d'adieu, sans un témoin de leurs dernières pensées. M^{me} de Forceville, qui

1. *L'Agonie de dix mois*, par Blanqui. N. Lb⁴¹ 1504.

2. A. N. F⁷ 2516, f. 36.

3. Décret du 4 fructidor an II, sur les 40 sols.

4. A. N. F⁷ 2514.

5. *Histoire des prisons* par Nougaret, an V. N. Lb⁴¹, 22.

6. A. N. W 380.

connaît bien son quartier de l'Observatoire, a des intelligences avec l'extérieur. Elle croit pouvoir compter sur le dévouement d'une femme de charge restée au service de sa mère dans l'hôtel Cassini; elle en fait part à ses amies. On essaiera donc de faire parvenir à celle-ci quelques lettres, de menus souvenirs. Une jeune fille, la fille du porte-clefs Fauvel, touchée par les larmes de ces mères, s'est proposée pour seconder l'exécution du projet. Elle utilisera le *potager* qui lui sert à porter chaque matin leur déjeuner aux détenues, elle y cachera les petits paquets ficelés et les passera au dehors. Malheureusement rien n'échappe à l'œil impitoyable de Cerbère. Motiège aguetté et dénoncé la fille de son camarade. On arrête le père et la fille, on va saisir chez les dépositaires ces pauvres reliques du passé dont l'inventaire nous a été conservé. C'étaient : « un médaillon en or avec sa chaîne contenant des cheveux de la Bourdonnaye à remettre au petit Théodore (de la B.), une autre petite chaîne en or pour la petite d'Imécourt, puis des lettres, un chapelet d'os enfilé dans un cordonnnet verd, un couteau à une lame d'acier et tire-bouchon avec yeux d'or, une boîte ronde de chagrin verd garnie de velours cramoisi et d'un verre renfermant soi-disant les chairs de François de Sales et Frémiot de Chantal », etc. L'interrogatoire de Marie-Reine-Charlemagne Fauvel (noms bien suspects, hélas !), 23 ans, est marqué par d'épouvantables épisodes. La première pensée de la jeune fille est pour son père, dont elle prévoit la disgrâce. « Mon père, insiste-t-elle, ignorait que j'eusse sorti le paquet » ; et comme on reproche au père de n'avoir pas fait part au Comité de la faute commise par sa fille, les commissaires s'attirent cette amère réponse : « Était-il naturel que je dénonce moi-même ma fille ? » Tous deux payèrent de leur liberté un mouvement d'humanité, à la suite de tant d'humbles guichetiers ou concierges de prisons dont le courageux dévouement aux victimes de ce temps fait parfois oublier la férocité des bourreaux. La petite Fauvel n'aura pas eu, comme la concierge Vaubertrand des Madelonnettes, la gloire d'être chantée par les poètes, mais sa silhouette effacée n'en est pas moins touchante et digne de nos sympathies ¹.

Motiège possède maintenant les éléments d'un de ces « amalgames » chers à Fouquier-Tinville et dont ce grand virtuose sait tirer un parti si efficace dans ses réquisitoires. Il ne s'agit plus que de susciter une occasion, et la tâche sera facile. Nous sommes en prairial ; le chapitre de la mort va s'ouvrir...

C'était principalement autour du tableau à grillage sur lequel on affichait non pas comme aujourd'hui des programmes de concerts ou des horaires d'examens, mais les arrêtés des Comités et les règlements de police, que s'assemblaient les détenus. Là rôdaient aussi les *moutons* (*casseroles* dans notre langage contemporain) dont Robespierre avait peuplé les prisons. Ils y épiaient et provoquaient au besoin des commentaires dont il était facile de tirer ensuite prétextes à conspirations. De la sorte on avait obtenu les meilleurs résultats, à Bicêtre, à Saint-

1. A. N. F⁷ 2516 et 4703.

Lazare, au Luxembourg. Dans cette dernière prison, le concierge Verney se vantait d'avoir envoyé d'un seul coup 150 détenus à la Conciergerie. A Saint-Lazare, Robinet, le mouton par excellence, dressait ostensiblement des listes de proscription ; et, prévoyant le cas où l'on eût voulu l'inquiéter dans l'avenir, il écrivait en marge ce précieux *distinguo* : « *Nous observons que nous ne dénonçons pas, nous nous bornons à émettre notre opinion sur les individus ci-dessus ainsi qu'elle nous a été demandée* ¹. »

Dans la galerie des *moutons* qui opèrent aux Bénédictins anglais, le sieur Aubertin, ex-valet de chambre du ci-devant de l'Épinay, s'est fait une place à part. C'est lui qui dénonça Cousin, ci-devant procureur au Parlement de Rouen, pour l'avoir entendu dire en montrant le dernier règlement « qu'il se f...ait de l'administration de police, qu'il avait bien 300 livres en façon de chandelle et 200 livres de bougie... Aussi bien, nous sommes gouvernés par un tas de scélérats, le Comité n'est qu'un tas de mâchoires. Quant à lui, toujours placé sous la férule et accablé de vexations, il aimerait mieux être guillotiné que d'être renfermé ». Cousin se doutait-il que son funèbre souhait serait si tôt réalisé par le tribunal révolutionnaire ² ?

Pour arriver à découvrir les *conspirateurs*, on escomptait aussi l'introduction parmi les détenus du *Journal du soir* ou du *Courrier républicain*, que le concierge faisait d'ailleurs payer au poids de l'or, jusqu'à 25 et 50 livres le numéro. « C'était surtout à la lecture du journal qui se faisait tout haut dans le salon, raconte un prisonnier, qu'on voyait passer le bout de l'oreille. Les figures pâlissaient, des soupirs étouffés, des contractions de nerfs, des trépignements de pieds annonçaient l'aristocrate incorrigible. » Le tableau vaut la peine d'être évoqué. Dans l'embrasure d'une fenêtre, le peintre Lorimier est assis devant un chevalet. Derrière lui le comte d'Erard le regarde dessiner. A quelques pas de ce groupe, l'anglais William Newton, colonel de cavalerie « engagé par un décret de la Convention pour construire des charriots d'un nouveau modèle », tient une gazette à la main, tandis que M^{me} d'Hénin, adossée à la cheminée, fait à voix haute la lecture du journal. Il y a ce jour-là un rapport de Barère basement injurieux pour le gouvernement anglais, qu'il accuse de tous les crimes. A cette insulte, le sang de l'Anglo-Saxon n'a fait qu'un tour. Newton se récrie ; on le voit déchirer son journal d'un geste de colère. C'est du moins Lorimier qui l'affirmera, Lorimier le peintre qui semblait si absorbé par son dessin, Lorimier qui s'est vanté d'être « resté membre de la Société populaire même après *son épuration* » et qui veut sans doute se faire pardonner d'avoir pour oncle Lorimier de Chamilly, le fidèle valet de chambre de Louis XVI ³.

Plus loin, M^{me} de Forceville travaille à l'aiguille, à côté de M^{me} de

1. Conspiration de Saint-Lazare. N. Lb⁴¹ 1145 et 1212.

2. A. N. W 380.

3. A. N. W 380 et F⁷ 4774 ²⁵.

Chaspot du Tremblay. M^{me} d'Hémin, continuant sa lecture, en est à la liste des guillotins du jour. Tout le monde écoute, attendant anxieusement, qui le nom d'un ami, qui le nom d'un parent. Vaincue par l'émotion, M^{me} de Forceville a laissé tomber son ouvrage et ne peut retenir ses larmes. Un nouveau venu prend alors la parole, mais c'est pour applaudir aux jugements du tribunal sanglant. Il se nomme Galbois dit Saint-Amand, ancien directeur de théâtre à *Commune affranchie*. « Il est temps, dit-il, que la *grande scie* purge la terre de la Liberté de tous les aristocrates qui l'infectent. » Et comme M^{me} de Forceville « ne semble pas être de son avis », il l'apostrophe : « Etiez-vous donc du Comité autrichien ? » Oubliant le danger, la vaillante royaliste riposte : « Si je ne l'ai pas été, c'est que je ne l'ai pas pu. » Et le citoyen Duverger, un des Hébertistes compromis et arrêté à la suite du *père Duchesne*, de s'écrier, le poing tendu : « Voilà donc les gens avec lesquels nous sommes forcés de vivre ! » M^{me} de Chaspot a deviné le piège tendu par le *mouton* ; elle veut essayer de sauver son amie : « Ah ! sûrement, dit-elle, c'est pour rire ! » Mais la marquise, emportée par l'indignation, a prononcé les paroles irréparables : « Non, en vérité, je le dis du fond de mon cœur. » A sa prochaine visite, l'administrateur de police Benoît « se rendra compte de l'esprit qui règne dans la maison ». Cousin, Newton, la Forceville, seront confrontés et prévenus de conspiration contre le peuple français pour avoir « provoqué par leurs écrits ou discours l'avilissement et la dissolution de la Représentation nationale ¹. » Le soir, à l'heure de l'appel, M^{me} de Forceville a serré la main pour la dernière fois à ses amies. Onze heures viennent de sonner. On entend dans la cour le roulement d'une voiture ; des voix avinées retentissent dans l'escalier : « Combien t'en faut-il aujourd'hui ? — Trois. — Comment, il ne t'en faut que trois ! » — Et tandis que les détenus, l'angoisse au cœur, attendent qu'on les appelle, c'est le froissement d'un papier qu'on glisse sous leur porte. Ils lisent leur acte d'accusation, il leur faut s'habiller à la hâte et monter dans la voiture qui les attend, cette fameuse voiture *couverte* dont M^{me} de Tourzel nous a laissé la description ², et qui les conduira à la Conciergerie. Les autres prisonniers entendent de nouveau le roulement de la voiture s'éloignant sur les pavés de la rue Saint-Jacques. Ce bruit sinistre, ils le reconnaîtront plus d'une fois et trop souvent, hélas ! Dès le lendemain, 18 prairial, nos conspirateurs ont été amenés « libres et sans fers », suivant la formule du procès-verbal, par devant l'homme « au visage grêlé, aux cheveux noirs et unis, dont le regard fixe faisait malgré soi baisser les yeux », devant Fouquier-Tinville ³. Après le réquisitoire, les jurés « solides » sont allés aux opinions « feu de file », c'est-à-dire que tout le monde (12 prévenus) a été déclaré coupable. En guise de conclusion pratique (n'en

1. A. N. W. 386.

2. Mémoires intimes conservés au château d'Abondant. Cf. le Livre-journal de M^{me} Elolle, du comte de Reiset.

3. *Le nouveau Paris*, Sébastien Mercier. N. Li 74.

faut-il pas toujours une ?), on a lu aux condamnés l'article 2 du titre II de la loi du 10 mars 1793 (vieux style) : « Les biens de ceux qui seront condamnés à la peine de mort seront acquis à la République. » Après les biens ecclésiastiques, on avait liquidé ceux des banquiers et des fermiers généraux. On passait aujourd'hui aux biens des simples suspects. N'était-ce pas le terme obligé de la progression ?

Trois jours après, la série rouge allait se continuer aux Bénédictins anglais avec une liste de noms plus plébéiens. Tous les domestiques de l'ancien régime ne donnaient pas comme le *moulon* Aubertin l'exemple de la lâcheté morale. Un grand nombre d'entre eux devaient, au contraire, monter sur l'échafaud victimes de leur fidélité à la maison dont ils faisaient partie. C'est ainsi que les gens du président Gilbert de Voisins « dont le Tribunal a fait justice » furent incarcérés aux Bénédictins anglais dès le 17 ventôse. C'étaient Dubreuil, son valet de chambre, Auvray, d'abord écrivain chez Gilbert, puis commis chez le citoyen Cochin, écuyer payeur des rentes de l'Hôtel de Ville, administrateur de l'Hospice général, enfin Guerbois, valet de chambre tapissier chez le même Gilbert. Dubreuil a émigré avec son ci-devant maître. — De Belgique il a écrit à son camarade Auvray une lettre qu'on a interceptée. C'est une missive de domestique où sont complaisamment narrés les plus insignifiants faits et gestes des « maîtres » ou de leur entourage. Il s'y trouve malheureusement une phrase sur certain « général Bender qui espère aller ôter ses bottes à la place des Victoires et me paraît devoir traiter mal la Nation », phrase qui à elle seule *équivalait* pour son signataire à un arrêt de mort. Enfin la formule finale : « mes respects à M^{me} Guerbois, mes compliments à Guerbois », compromet gravement les personnes auxquelles elle est adressée. C'était déjà trop d'avoir écrit la lettre, c'était trop de l'avoir reçue, c'était encore trop d'y avoir son nom mentionné. Et voilà comment, sans avoir quitté le numéro 158 de la rue d'Enfer, Auvray sera déclaré « complice d'émigration ». Quant à Guerbois, l'accusateur public nous dira « qu'il partageait *évidemment* les principes, les sentiments et les démarches du conspirateur Gilbert et de toute sa famille, s'intéressant à leur succès et à l'anéantissement de la Liberté et de l'Égalité... Il résultait de ces preuves que ces hommes avilis par la servitude et l'esclavage, indignes des bienfaits de la liberté, préféreraient voir leur patrie livrée à toutes les fureurs des despotes et de leurs hordes d'esclaves, à un gouvernement qui les tirait de l'opprobre et de l'ignominie pour les faire jouir des droits de l'homme et du citoyen ». Pour n'avoir pas bien saisi ces précieux avantages, tous trois furent exécutés le 21 prairial, en compagnie de 17 personnes. On avait englobé dans la fournée un autre détenu de la maison, Beaufile, accusé d'avoir « coopéré à la persécution des patriotes » et d'avoir, étant juge de paix à la Ferté-aux-Bois, laissé couper et arracher des « arbres de la liberté ¹ ».

1. A. N. W 382 et A. P. mandats d'arrêt, cart. 7 et 9.

Dans le même temps on emmenait à l'infirmerie de la Force un pauvre marchand de bois, le citoyen Dupain, ex-fusilier de la garde nationale, qui souffrait d'un vomissement de sang. Mais il ne fit qu'y toucher barre : la place manquait. « Là, 2 et souvent 3 malades occupaient le même grabat, sans soins, sans ressource, sans consolation. Les maladies y étaient amalgamées de la manière la plus révoltante. La fièvre lente gisait à côté de la putride, à côté de l'aiguë. Rarement on y passait trois jours, et jamais on n'en sortait vivant ». On se rappela à temps que Dupain s'était vanté lors de l'insurrection du Champ-de-Mars, en 1791, d'avoir tiré sur les émeutiers. On l'expédia à la guillotine pour le guérir à la fois de ses souffrances et de son loyalisme envers le pouvoir royal, un crime de lèse-nation aux yeux des Jacobins hissés au pouvoir¹.

JEAN DE LA LAURENCIE.

(*A suivre.*)

1. A. N. W 378.





NOS DISSIDENTS

(Suite)

La fantaisie, si l'on peut donner ce nom charmant et un peu shakespearien à ce « topo de collègue », comme le dit fort bien M. l'abbé Mathieu, à qui je devais mon modèle du reste, ma boutade n'étant qu'une réplique, a eu le don d'agiter plus que cela ne le méritait la rédaction entière de la *Musique Sacrée*. N'étant pas abonné à ce périodique, je ne sais si elle en a fourni les échos ; je m'en soucie peu. Seulement M. Mathieu a parlé et a réclamé l'insertion de la lettre ci-dessous, que nous insérons bien volontiers, nous réservant de la faire suivre de quelques lignes de commentaire. Nous espérons qu'après cette dernière remise de nos armes, l'incident sera clos :

« Réponse à un article de la Tribune de Saint-Gervais intitulé
« A bâtons rompus » et signé Ch. Bordes.

« A bâtons rompus ! L'arme n'est pas élégante : mais sans doute la *Musique Sacrée* et le *personnel* auquel vous vous adressez ne méritent pas mieux. Vous réservez vos lances.

« Si votre article, *entre cour et jardin*, n'eût été qu'un ingénieux topo, comme l'on dit au collège, je n'aurais pas répondu à votre prose canine et élyséenne. Si vous vous étiez contenté de nous faire « hurler à la lune, entre les barrières de notre chenil », tandis que vous vous promenez dans le bosquet d'en face, j'aurais laissé vos lecteurs sous le charme de cette idylle nocturne.

« Mais vous prétendez « répondre comme il convient aux détracteurs de la nouvelle édition encore en formation ! et surtout à tous ceux qui désobéissent déjà avec tant de désinvolture aux prescriptions du Saint-Siège, la plupart ecclésiastiques, hélas ! savant curé, vieux maître de chapelle ou simples clercs ».

« Cette allégation de désobéissance au Saint-Siège nous donne le droit d'exiger l'insertion intégrale de cette lettre, qui n'est pas une réponse à une réponse, mais la rectification d'accusations nouvelles et une protestation contre des procédés qui ne sont pas nouveaux.

« Laisant de côté toute discussion scientifique, je me bornerai à quelques brèves observations.

« 1^o Vous vous demandez qui je vise dans mon article. Si vous aviez rectifié une distraction de l'ouvrier typographe, vous ne vous seriez pas reconnu dans *le chef* d'un journal musical, etc... *Le chef* d'un journal ! cela ne veut rien dire. J'avais écrit : « Le rédacteur, peut-être *en chef*, d'un journal, etc. ».

« Un paleographe ne s'y serait pas trompé. L'auteur de l'article incriminé nous a répondu le 17 novembre 1904, en nous demandant de garder pour nous ses vives protestations, que je comprends parfaitement, et ses explications sur les « grotesques impuissants » que vous ne devinez certainement pas. Je me suis tu, suivant son désir. L'escarmouche était finie. Nous étions rentrés dans nos quartiers. Et maintenant vous venez rallumer une querelle oubliée depuis quatre mois, et d'une querelle de mots vous faites une querelle de principe ! Sur quelle pelouse avez-vous donc marché ?

« 2^o Vous vous plaignez de notre anonymat. La *Tribune* avait signé son article « *La Tribune de Saint-Gervais* ». La *Musique Sacrée* a signé le sien : « *La Musique Sacrée* ».

« Vous feignez de ne pas connaître les directeurs. Mais à la première page de notre Revue, on peut lire : P. Nougès et M. Mathieu, directeurs-rédacteurs; direction rédaction, administration : Maîtrise de Saint Etienne et rue Duranti, 9, Toulouse. Et avez-vous donc oublié qu'à votre retour de Rome, en septembre dernier, dinant, chez un ami commun, nous devisâmes longuement sur les concerts de la *Schola*, sur le congrès d'Arras, sur la méthode et l'interprétation bénédictines, sur l'édition Vaticane et sur... Dom Moequereau ?

« 3^o Vous parlez de désobéissance aux prescriptions du Saint-Siège. Quelles prescriptions ? Vous ne faites pas allusion, je suppose, au *Motu proprio*, qui n'a pas de plus zélé défenseur que la *Musique Sacrée*. Alors il s'agit de la commission pontificale et de l'Édition Vaticane. Mais où sont les prescriptions ? Nous ne connaissons sur ce point particulier que la parole suivante de N. S. P. le Pape : « Nous avons la confiance de pouvoir rendre à l'Église l'unité de son chant traditionnel, comme le veulent la science, l'histoire, l'art et la dignité du culte liturgique, *du moins dans la mesure des études actuelles et en Nous réservant ainsi qu'à Nos successeurs la faculté de prendre d'autres dispositions.* » (Décret du 27 avril 1904.) Il faudrait avoir vraiment beaucoup de désinvolture pour trouver dans ces *prescriptions* matière à désobéissance.

« 4^o On ne répond pas à un article d'un journal étranger sans le reproduire *in extenso*. J'ai cité intégralement, vous le constatez vous-même, l'article de la *Tribune de Saint-Gervais* avant de répondre. (*Musique Sacrée*, nov.-déc. 1904.) On ne supprime pas surtout la partie la plus importante de l'article, celle qui donne les explications nécessaires et permet de juger des intentions de l'auteur. Les considérations qui suivent ma boutade ou mon impertinence (comme vous voudrez) vous paraissent dénuées d'intérêt. En découpant habilement mon article, vous pouvez me faire pendre, au moins excommunier. Laubardemont avait raison. Mais vous être trop loyal pour être fier de cette manœuvre. A tête reposée et.... bâtons une fois rompus, vous devez avoir hâte de tranquilliser votre conscience. Réparons ensemble.

« Après la petite comédie en un acte, une scène et un tableau, j'ajoutais *serieusement* alors :

« N. B. — Quelques lecteurs, peut-être difficiles, nous reprocheront le ton de notre réponse. A des maladroites d'une telle envergure chacun répond selon son tempérament.

« Il est à peine utile de dire que nos réponses ne vont qu'aux amis maladroits des RR. PP. Bénédictins. Ceux-ci doivent être les premiers à déplorer un zèle irrefléchi qui, d'ailleurs, ne peut que les compromettre. Nous sommes pleins d'admiration pour les travaux de Dom Pothier et de Dom Moequereau ; cela ne nous empêche pas de discuter certaines de leurs conclusions, et de ne pas regarder comme *neumes* d'Évangile tous les neumes de leurs éditions. Un mot maintenant de réplique, non aux paroles... désagréables, c'est fait, mais aux arguments et aux affirmations

« Dom Moequereau, lui-même, a dit qu'il faudrait encore quarante ans pour faire une édition définitive. Or, la rédaction de la *Tribune de Saint-Gervais* nous promet, pour la fin de l'année prochaine, « une édition définitive du chant grégorien scienti-

liquement et artistiquement inattaquable ». L'édition de Dom Pothier a été fortement révisée et modifiée en 1903 par Dom Mocquereau. Il lui a fallu vingt ans, tout juste. La Commission pontificale, dans un an, fera-t-elle ce qu'elle a naguère déclaré impossible, ce que la méthode bénédictine n'a pas pu faire en vingt ans ? Encore si l'édition de 1903 était reproduite par l'Édition Vaticane ? Mais Sa Sainteté Pie X a déclaré que l'Édition Vaticane ne serait la reproduction d'aucune édition existante. Et alors ? Pourquoi nous reprocher d'attaquer les éditions bénédictines ! Dom Mocquereau a bien attaqué et répondu l'édition de Dom Pothier de 1883 ; et le Pape, déclarant que la nouvelle édition, qu'il veut scientifique, ne sera la reproduction d'aucune édition existante, semble dire que l'édition de Dom Mocquereau n'est pas *scientifiquement et artistiquement inattaquable*. Nous ne disons pas autre chose.

« Nous avons demandé seulement que l'Édition Vaticane portât, sinon dans les livres destinés au grand public, (et cependant que d'exemples dans les publications actuelles !) au moins dans une édition type, l'indication des sources, la raison du choix de tel manuscrit, de telle ou telle variante... On a le droit de demander cela à une édition qu'on nous annonce comme scientifique et artistiquement inattaquable.

« *La Musique Sacrée.* »

« Voilà ce que vous auriez dû citer avant votre réponse. En quoi prenons nous dans ces lignes des attitudes de révoltés ? Certainement vous n'avez jamais lu mes articles : *Le Motu proprio* et la Commission — *Tradidit... disputationibus eorum* — Un et un font deux — C. Q. F. D. — *Quis putas puer iste erit ?* — *Liberavi animam* — Interview Grégorien, etc. Auriez-vous eu recours à un procédé renouvelé des Juifs, en dénonçant comme rebelle à l'autorité pontificale — *nones amicus Caesaris* — ceux qui, avec un profond respect pour les RR. PP. Bénédictins, et une admiration sincère pour leurs travaux et leurs découvertes archéologiques, usent cependant d'une liberté que Notre-Saint Père le Pape n'a pas encore enchaînée et n'enchaînera jamais : la liberté de discussion loyale ?

« Et d'ailleurs, si nous outrepassons nos droits, appartient-il à des laïques de juger des cas de rébellion contre un document pontifical ? Etes-vous chargé de la police du culte ? Montrez donc la plaque, l'écharpe ou le baudrier ! Libre à vous de nous critiquer comme musiciens, de nous appeler « béotiens et butors » ! — Mais instruire contre nous un petit procès canonique !... attention !... 253 mesures à compter !..

« Nous avons nos évêques. Mgr l'archevêque de Toulouse, qui nous fait l'honneur de lire la *Musique Sacrée* de la première à la dernière ligne, ne nous a pas encore fait appeler devant l'officialité diocésaine.

« Je m'arrête, attristé — beaucoup plus attristé que blessé. Il est difficile de vous reconnaître dans ces accusations injustes, dans cette prose de boule-dogue, surtout dans la mutilation déloyale de mon article : comme prêtre et comme directeur de la *Musique Sacrée*, j'ai dû vous répondre et exiger l'insertion de cette lettre — comme aussi je n'ai plus qu'à me taire.

« M. MATHIEU. »

M. Mathieu se plaint de la pauvreté de notre arsenal et nous voudrait armé de lance ; l'arme est élégante, j'en conviens, mais elle fait surtout bien à cheval ; mais pour bien monter à cheval, il faut savoir le dresser. On s'arme de ce qu'on peut. Que l'arme soit bâton, lance ou cravache, elle a fait quand même l'effet d'un aiguillon, puisque M. l'abbé Mathieu prend feu. Il traite d'ingénieux topo mon innocent diptyque. Je ne tenais le modèle que de lui ; aussi je lui retourne la critique. M. Mathieu nous attaquait par le ridicule, je n'ai fait que lui répondre par ses

propres armes. M. l'abbé Mathieu demande l'insertion de sa lettre ; nous la lui accordons intégrale, bien qu'elle dépasse la mesure que lui accorde la loi, qui est, si je ne me trompe, du double de la prose incriminée. M. Mathieu prétend « protester contre des procédés qui ne sont pas nouveaux ». Je lui ferai simplement remarquer que je n'ai jamais attaqué la rédaction de la *Musique Sacrée* et que, si quelqu'un a commencé, c'est M. Mathieu, par sa petite plaisanterie héroï-comique. Je ne me suis pas reconnu, il est vrai, dans « le chef d'un journal... » Je ne suis peut-être pas assez paléographe pour cela ; mais je me suis laissé dire depuis le nom de la personne visée par M. Mathieu. Si M. Mathieu l'avait franchement nommée, ce qui eût été de bonne guerre, au lieu de laisser planer le doute sur trois personnalités de la *Schola*, je ne me serais peut-être pas donné la peine d'accoucher de cette pénible et balourde fantaisie à laquelle je ne suis guère préparé ; mais j'avais un si beau modèle dans la première invective de la *Musique Sacrée* ! Celui qui était réellement visé eût peut-être répondu et mieux que j'ai pu le faire moi-même, et je puis assurer à M. Mathieu une « raclée » paléographique qui ne lui aurait pas permis de beaucoup discourir sur la nature des armes dont il aurait été fustigé, car la personnalité en question est experte dans la matière, et j'aime à le reconnaître ici ; certain falsificateur de neumes en sait quelque chose.

Je n'ai certes pas oublié, Monsieur l'abbé, le dîner chez notre ami commun, M. le docteur B..., et c'est justement à ce dîner votre attitude sceptique sur toutes les vérités bénédictines et sur.... Dom Mocquereau, dont vous faites précéder le nom de points interrogatifs, qui m'avait déjà un peu monté contre vous. Ces points sembleraient laisser croire que nous nous sommes livrés, l'un et l'autre, à des critiques ou à des commentaires peu obligeants sur ce savant moine ou la Congrégation de Solesmes. Voilà, Monsieur l'abbé, des armes dont je ne chercherai pas à priser la valeur. Si ce sont des bâtons, ils sont rompus à tous les petits moyens dits de sacristie, et je vous croyais plus loyal. Quant à répondre à votre paragraphe 3, Monsieur l'abbé, je ne puis que souhaiter que de vos travaux et de ceux des vôtres puisse jaillir la lumière, puisque vous semblez prêter au Très-Saint-Père tant d'élasticité dans la doctrine. Je le croyais plus arrêté dans ses idées, puisqu'il a institué une commission pour la rédaction d'une édition type devant être imposée au monde catholique. Cela me paraît être assez catégorique et ne prêter le flanc à aucune équivoque.

Je vous demande pardon, Monsieur l'abbé, d'avoir traité de « peu intéressantes » les parties omises de votre article, n'en n'ayant retenu que la partie vraiment savoureuse et digne d'être mise en valeur comme pièce type de votre « Armeria ». Je vous accorde donc volontiers l'insertion du reste ; mais je crois que beaucoup de nos lecteurs communs n'y voient pas autre chose que ce que j'y ai vu moi-même. Ils y verront, en tous cas, que vous ne regardez pas comme *neumes d'Évangile tous les neumes bénédictins*, ce qui nous confirme tous votre qualité de DISSIDENT, ce que j'ai voulu prouver par ma boutade. Mais, Monsieur

l'abbé, la publication intégrale de votre *factum* vous noie, au lieu de vous sauver. Vous voulez prouver que l'édition de Dom Mocquereau n'est pas scientifiquement et artistiquement inattaquable. Vous ne semblez qu'insinuer tout le contraire, donc vous la condamnez. Moi je l'admets, c'est affaire d'appréciation, et je souhaite que l'édition qu'on nous prépare, et qui en différera bien peu, soyez-en sûr, Monsieur l'abbé, soit aussi *scientifique* et *artistique*. Quant à nier que vous vous êtes posé en révolté, je laisse le lecteur juge. *Dissident* vous êtes, et *dissident* vous resterez. Vous auriez beau multiplier les formules de respect devant les Pères Bénédictins et Sa Sainteté elle-même, il faudrait être un gogo pour vous croire ; du reste, on nait frondeur dans notre cher pays de France, et des frondeurs, il y en a des tas parmi les curés. Après avoir discours sur nos armes, vous parlez de plaque, d'écharpe et de baudrier ! Que d'accessoires pour votre comédie en un acte ! Remisons tout cela au magasin, Monsieur l'abbé, et ne croyez pas que je m'érige en juge de causes canoniques. Que tout soit oublié. Mais, croyez-moi, c'est en écoutant chanter la cantilène grégorienne qu'on se sent désarmé devant toute critique. C'est vraiment la musique qui adoucit les mœurs et fait prier, et pour l'audition d'un bel Alleluia grégorien, je veux bien renoncer à ma prose « de boule-dogue ». Puissé-je vous avoir éclairé !

CH. B.





La Semaine sainte de Saint-Gervais

A L'ÉGLISE DE LA SORBONNE

Pour la première fois depuis deux ans, les *Chanteurs de Saint-Gervais*, chassés de leur ancienne église, ont pu redonner aux mélomanes parisiens leurs admirables offices de la Semaine sainte, et ce grâce à l'hospitalité qu'a bien voulu leur fournir, dans l'église de la Sorbonne, M. l'abbé Paquier, administrateur de cette église. On doit l'en remercier grandement, car c'était priver Paris d'un grand régal artistique. On a pu s'en convaincre par la foule qui, depuis la Toussaint, a toujours afflué à la Sorbonne (le jour du Vendredi saint notamment, on a dû refuser plus de deux cents personnes). Le bruit a couru que les *Chanteurs de Saint-Gervais* étaient redemandés à Saint-Gervais; nous pouvons confirmer ce bruit, sans toutefois en signaler en détail les sources, M. Bordes ayant été pressenti officiellement par un délégué du Conseil de fabrique chargé de traiter avec lui au nom de la fabrique elle-même des conditions demandées par les Chanteurs pour leur rentrée sur leur tribune. Les négociations ont échoué, mais non pas de la part des Chanteurs et de leur chef, trop heureux de la satisfaction morale qui leur était accordée. Si on n'a pas abouti, disons-le tout net, c'est au refus formel du curé, ancré plus que jamais dans ses doctrines esthétiques et fortifié plus que jamais aussi par ses conseillers d'art, lisez bons maîtres de chapelle, organistes et chantres, qui ont de la *Schola* la plus sainte horreur. Il n'a pas craint de marcher contre les vœux de son conseil, le seul qu'il eût fallu entendre dans l'occurrence, et qui n'avait que le souci matériel de sa pauvre église.

Bref, les Chanteurs ne remonteront pas dans leur antique tribune. Hâtons-nous de dire qu'ils n'ont pas remué un pouce pour hâter de quelque manière cet avènement. M. Bordes a même mis plus de six mois à entrer en rapports avec les personnes dont nous parlons plus haut, tant leur démarche et sa réalisation possible le rendaient sceptique.

Quant aux offices de la Sorbonne, ils furent très beaux; le programme invariable des années précédentes n'avait pas été changé. Série complète des répons de Vittoria et de Palestrina, *Stabat* de Palestrina, divers motets de circonstance et, le jour de Pâques, la messe du Pape Marcel.

M. Bordes, retenu à la chambre par une maladie passagère, ne put diriger que le jour de Pâques. C'est M. Léon Saint-Requier, son second, qui le remplaça avec beaucoup de dévouement et de talent.

La série des auditions annuelles de la Sorbonne se terminera cette année par les messes de l'Ascension et de la Pentecôte, où les Chanteurs exécuteront deux magnifiques messes de Palestrina : la messe *Ascendo ad Patrem* et la messe *Salve Regina*, qu'ils n'ont données qu'une fois à Saint-Gervais et il y a bientôt dix ans.

Prêts à signer un nouvel engagement avec M. l'abbé Paquier pour l'année prochaine, nous pouvons d'ores et déjà assurer le Paris musical de la continuation de ces magnifiques offices.

JEAN DE MURIS.





La Maîtrise de Sainte-Clotilde

On sait l'excellente détermination prise par M. l'abbé Gardey, curé de la basilique de Sainte-Clotilde de Paris, de remuer de fond en comble sa maîtrise afin de la mettre à même de suivre scrupuleusement et d'interpréter le *motu proprio* du Souverain Pontife, que M. l'abbé Gardey est même allé consulter à Rome dans le but de se prémunir d'un bref personnel pour l'encourager et l'armer dans sa tentative si grandement artistique. Ceci acquis, le courageux pasteur chargea, on le sait aussi, M. Emmanuel, docteur ès lettres, premier prix d'harmonie du Conservatoire, de prendre la direction de cette nouvelle maîtrise reconstituée. Ce qu'on ne sait pas assez, c'est le zèle et le courage, nous pouvons bien le dire, déployés par M. Emmanuel, pour mener à bien sa tâche délicate. Il lui fallut lutter contre le mauvais goût imposé par la clientèle riche de cette riche paroisse, qui, transformant à tout propos la maîtrise en coulisses de l'Opéra, entendait imposer ses volontés au pasteur et au maître de chapelle. Je me suis laissé raconter la fureur d'une vieille douairière qui, à la suite du premier office de M. Emmanuel, s'en fut, courroucée, faire du scandale à la sacristie. « C'est à se faire mahométane ! » s'est-elle écriée avec force gestes. On m'assura qu'elle trouva un spirituel vicaire pour répliquer tout bas : « Heureusement qu'elle ne trouvera plus à son âge de pachas pour la défendre ! » Bref, M. Emmanuel, armé d'une patience vraiment angélique et d'une ténacité peu commune, obligé de lutter contre des embûches de toutes sortes, même de certaines peu recommandables, sut imposer, le jour de Pâques, à la noble assistance, un programme de choix. Ne pouvant, tant que l'éducation vocale des enfants ne sera pas complète, se servir que des voix d'hommes, il fit exécuter tout le propre de l'office en chant grégorien qui, sans atteindre encore la perfection désirable, dénote un effort véritable et un souci de l'étude tout à fait louables. L'*Alleluia* chanté par les ténors fut exquis.

L'ordinaire de la messe était représenté par la messe de Lotti à 3 voix d'hommes, dont le *Credo* est surtout remarquable. J'eus le plaisir d'assister à la messe de Sainte-Clotilde avant de me rendre à notre exécution de la Sorbonne, et je puis dire tout le plaisir que j'y ai ressenti.

On m'assura que les chants du salut ne furent pas inférieurs le soir. On

me signala notamment le motet *O amor, o bonitas, o charitas*, de Marc-Antoine Charpentier, qui remporta tous les suffrages. On m'assura aussi que tout le clergé de l'église, depuis M. le curé jusqu'au dernier clerc, fut conquis à la réforme, et que les vieilles douairières ne se trouvèrent pas mal de cette petite débauche de musique grégorienne, palestrinienne et même carissimienne. On ne parle plus de conversion au croissant de l'Islam, et l'armorial de France reste sans reproches. Toute la gloire en revient à M. l'abbé Gardey, curé de Sainte-Clotilde, et à son vaillant et sérieux maître de chapelle, notre excellent ami Maurice Emmanuel, que je suis heureux d'avoir vu à la tâche et de féliciter de grand cœur.

CH. BORDES.

On nous communique le programme des chants du mois de Marie à la paroisse Saint-Pierre de Charenton, où notre ami M. Georges Guiraud est maître de chapelle. Nous y relevons de nombreux emprunts au répertoire de la *Schola* : le *Beata viscera* de Charles Bordes, le *Sancta Maria* de Vincent d'Indy, le *Verbum caro* de Roland de Lassus, l'*Ave verum* de Josquin des Prés, le *Tantum ergo* de Palestrina, le tout chanté par les confréries ; et l'on dira après que notre art n'est pas populaire ! Tous nos compliments à M. Guiraud.

J. DE M.





Nos Tournées de propagande

Comme nous l'avions annoncé, les Chanteurs de Saint-Gervais viennent d'opérer une tournée considérable, qui une fois de plus les a couverts de lauriers et leur a permis d'affirmer de nouveau dans plusieurs centres différents notre programme.

La tournée débutait le mardi 21 février par un superbe concert à la salle des Etats de Bourgogne, à Dijon, où les artistes de la *Schola* se réunirent tant de fois déjà. M^{lle} Marie de la Rouvière, M^{lle} Selva, prêtaient leur concours aux Chanteurs, et avec grand succès.

Le lendemain 22, après midi, on chantait à Trévoux à l'église un concert spirituel et salut, et le soir à Lyon, devant une salle comble de près de 2000 places. Le clou du concert était l'émouvant *Reniement de saint Pierre*, de Marc-Antoine Charpentier, si beau d'accent et dont la déploration finale éclipse peut-être les plus belles pages de Carissimi. C'était, je crois, la huitième fois que les Chanteurs étaient appelés à Lyon. Certains auraient pu craindre de la lassitude de la part du public. Ce fut, au contraire, une de leurs plus belles auditions lyonnaises. L'honneur en revient à M. l'abbé Bruneau, l'organisateur, dont l'œuvre si intéressante de bourses de vacances pour enfants pauvres n'y perdit pas. On parle déjà d'une nouvelle audition des Chanteurs pour la même œuvre, mais sous une autre forme. Leur succès n'est donc pas épuisé à Lyon.

Le lendemain 23, les Chanteurs étaient à Grenoble, où M. l'abbé Bertod, curé de Saint-Louis, leur réservait un accueil excellent. C'était la quatrième fois qu'ils chantaient dans cette église.

Le lendemain matin 24, entre deux trains, ils donnaient à la cathédrale de Valence une messe de Palestrina. Le soir, ils étaient à Montpellier, qui, ainsi que Dijon, est un peu comme un tef de la *Schola*, laquelle y donne chaque année plusieurs concerts. Le succès des Chanteurs, loin d'être épuisé, y fit salle comble et devant un public particulièrement intelligent et éclairé. Le lendemain, la messe à Notre-Dame fut un succès aussi. Le soir du même jour, ils chantaient à Arles, devant un public peu averti, mais bon enfant. Le dimanche 26, ils étaient à Marseille et prêtaient leur concours au concert hebdomadaire de l'Association des Concerts classiques de cette ville, qui les avait déjà invités deux fois il y a quelques années. Leur dernier succès

laisse de beaucoup en arrière les précédents; ce fut un triomphe, on rappela quatre fois M. Bordes, deux morceaux furent bissés, et on demanda, bien qu'elle ne fût point inscrite au programme, d'acclamation la *Bataille de Marignan*. Les Chanteurs, très émus par cette foule ravie (la salle Valette tient plus de 4.000 places et était comble), se surpassèrent en son honneur. Ce fut un des plus grands succès de notre carrière. Le lendemain lundi 27, les Chanteurs chantaient d'abord à Saint-Raphaël devant S. G. Mgr l'Évêque de Fréjus, le grand séminaire et un nombreux clergé, et l'après-midi à Cannes, à l'église de Notre-Dame du Bon Voyage, où ils chantèrent déjà il y a quelques années.

Le même soir, on les retrouvait à Nice en une troisième audition, profane cette fois, à la salle Ruppelmayer, où, assistés du comte Arthur de Gabriac et de M^{lle} Marie de la Rouvière, ils donnaient, entre autres œuvres, une audition intégrale de *Rébecca* de César Franck. Le comte Arthur de Gabriac, doué d'une fort belle voix de baryton, donna avec grand talent la réplique à M^{lle} de la Rouvière, qui y fut exquise. Mais, hélas ! l'eau de la fontaine était trop froide, car les Chanteurs perdirent pour la fin de la tournée leur rossignol qui, pris d'un gros rhume, lequel ne fit que s'aggraver, ne put prendre part à aucun des derniers concerts. D'abord à Toulon le surlendemain, où après deux belles messes palestriniennes à la cathédrale Sainte-Réparate de Nice et à Saint-Louis de Hyères, les Chanteurs allèrent avec le comte de Gabriac redonner *Rébecca*, mais sans Rébecca, remplacée avec talent par M^{me} de Préville, artiste locale pleine de goût. Dès lors ce fut la retraite; tournant le dos au soleil, on fit escale à Saint-Etienne d'abord pour un concert et une messe, et à Montluçon, où une de nos filiales, la *Schola* de Montluçon, nous réserva un accueil fort touchant et plein de courtoisie.

Il neigeait, il était temps que cela finît et que Paris nous revît; mais on y oublia vite ses fatigues pour ne se souvenir que des succès si nombreux et du beau temps qui nous ravit dans la première partie de la route dans cette course sur le littoral qui fut un enchantement.

J. DE MURIS.





La « Sainte Elisabeth » de Liszt aux concerts Cortot

Sainte Elisabeth de Hongrie est le premier des trois grands oratorios que Franz Liszt composa durant son séjour à Rome.

Liszt, qui dès sa première enfance manifesta une foi sincère et ardente, et pour qui la religion fut de tout temps un véritable besoin, avait affirmé, depuis longtemps, une tendance sans cesse croissante à composer de la musique religieuse. Un *Pater* et un *Ave* (1846) furent ses premières œuvres liturgiques ; plus tard, la *Messe de Gran*, plusieurs *Psaumes*, la *Missa choralis*, vinrent successivement attester la profonde religiosité du maître. « J'y ai prié plutôt que composé », écrivit Liszt à Wagner, à propos de la *Messe de Gran*.

Ce ne fut donc point occasionnellement, mais bien en obéissant à l'instinct le plus intime de sa nature, que Liszt écrivit des oratorios : aussi ces oratorios ne ressemblent-ils en rien à ceux qu'écrivent, en vue d'un succès immédiat et par la seule force d'une routine de métier, les compositeurs que leur nature semble le moins désigner pour un tel genre de compositions. Le sincère chrétien qu'était Liszt devait se sentir tout particulièrement attiré par les touchantes figures de sainte Elisabeth de Hongrie, du roi Stanislas, de saint François de Paule et de saint François d'Assise, qu'il évoqua en des oratorios ou en des pièces instrumentales. Et le noble artiste qu'il était devait aussi reconnaître la beauté spéciale de ces mystiques silhouettes et trouver, pour les faire revivre par la musique, les accents ingénus et profonds qu'il fallait.

En effet, dans ces œuvres de la dernière période de sa vie, et en particulier dans celle qui nous occupe, qui est la première de la série, le style de Liszt s'est profondément modifié. Le compositeur aime toujours les thèmes liturgiques, et sut s'en servir pour réaliser quelques-unes de ses plus impressionnantes pages : ainsi dans sa *Bataille des Huns* il traite le choral *Cruv fidelis* ; la *Dante Symphonie* s'achève par un sublime *Magnificat* ; la *Procession nocturne*, écrite en 1859, contient une splendide péroraison construite sur le thème du *Pange lingua* (comparer avec le finale du *Fervaal* de M. Vincent d'Indy).

Ces thèmes liturgiques vont peu à peu s'incorporer à sa musique, en modifiant l'aspect harmonique, l'éclairer d'une lumière égale et douce, y créer l'atmosphère sereine qui baignera les saints personnages.

La personnalité de Liszt s'est, dans *Sainte Elisabeth de Hongrie*, merveilleusement effacée devant l'œuvre à créer. L'oratorio est constitué un peu à la façon d'un primitif et admirable polyptyque, dont chaque tableau serait composé avec la caractéristique et touchante naïveté que l'on sait. Voici d'abord, après le prélude dont le thème est la cinquième antienne *in festo Sanctæ Elisabethæ*, l'arrivée de la jeune princesse à la Wartburg : le peuple se groupe autour d'elle, la salue de chants joyeux. Puis c'est la rencontre avec le Landgraf Louis, la scène du *Miracle des Roses*. Comme sur un autre panneau, voici les croisés qui défilent, prêts au long voyage. Plus loin, c'est le portrait de la méchante comtesse Sophie, c'est Elisabeth qui fuit, esseulée, sous l'orage, qui pleure et prie, tandis que gémissent sur son sort les malheureux qu'elle secourut. C'est enfin le cortège funèbre, avec le retour des croisés et la conclusion où est glorifiée la sainte.

Ce n'est point la seule forme de cet oratorio qui en justifie la comparaison avec un ancien polyptyque : la musique a souvent le dessin précis, un peu raide, mais profondément expressif d'une peinture de Mantegna : ailleurs, elle a les transparences suaves d'une fresque de Fra Angelico. La méchanceté de Sophie est exprimée avec une naïveté presque comparable à celle de telle silhouette de traître ou de bourreau dans les chefs-d'œuvre d'un peintre primitif.

Est-ce à dire qu'il faille relever dans l'œuvre des recherches intentionnelles d'archaïsme, et que celle-ci ait été inspirée par la fausse naïveté d'un esprit habile autant qu'averti ? Pas le moins du monde. Liszt, qui fut à la fois l'homme et l'artiste le plus sincère qu'il soit possible d'imaginer, — l'histoire entière de sa vie est là pour le prouver, — écrivit *Sainte Elisabeth de Hongrie* selon son cœur. Et c'est justement parce qu'il était animé d'une foi naïve qu'il put réaliser une œuvre d'art où se retrouvât la naïveté même des époques croyantes d'autrefois, comme elle se retrouvera, plus tard, dans les *Béatitudes* de César Franck. Nous devons donc admirer en *Sainte Elisabeth de Hongrie* l'œuvre d'un artiste assez croyant pour avoir vu la vie d'Elisabeth sous un juste aspect, assez maître de son art pour avoir su réaliser sa conception sans être esclave des vaines considérations de métier ni des vaines routines, assez pénétré enfin de sa pensée créatrice pour ne point s'être asservi au souci des concessions.

Toute la première partie de *Sainte Elisabeth* est d'une très grande beauté, malgré une page qui « date » beaucoup : l'entrée du Landgraf Louis. Mais qu'est-ce là en comparaison du prélude, et surtout des magnificences du *Miracle des Roses* !

J'aime moins, à vrai dire, les scènes où intervient Sophie, qui sont d'un style plutôt mélodramatique par endroits et où Liszt, qui si souvent inspira Wagner, semble gêné par l'allure théâtrale du texte et se rappelle parfois Ortrude et même d'autres passages de Wagner. Mais l'orage qui achève cette partie est une splendide page orchestrale, et toute la fin est d'une beauté achevée, quoique la durée un peu longue de l'œuvre ait mal permis à une partie de l'auditoire d'en apprécier, l'autre jour, la beauté.

En résumé, malgré quelques critiques qu'en toute impartialité on est forcé de formuler, la *Sainte Elisabeth* de Liszt est une œuvre magnifique, bien digne de l'auteur de la *Faust Symphonie*, de la *Dante Symphonie* et du *Christus* dont récemment j'ai parlé ici même, digne aussi de figurer au répertoire des concerts de Paris.

M. Cortot la mit au point et en dirigea l'exécution avec une conviction et une intelligence que l'on ne saurait assez louer ; son orchestre, ses chœurs et les solistes (M^{lles} Blanc et Hesse, MM. Daraux et G. Borde) se comportèrent vaillamment, et méritent les mêmes félicitations que le distingué chef d'orchestre.

M.-D. CALVOGROSSI.





Nouvelles de la Musique d'Église

PARIS. — M. Ratlat, qui a pris au mois d'octobre la direction de la maîtrise de Notre-Dame de Clignancourt, nous donne les intéressants détails qui suivent :

« Au 1^{er} octobre j'ai d'abord trouvé ici une quinzaine d'enfants et des chœurs de la catégorie des « hurleurs » qui s'en donnaient autant que le permettaient leurs poumons. Je me souviens, huit jours avant ma rentrée à Clignancourt comme maître de chapelle, y avoir entendu un salut quasi italien où, après un *O Salutaris* de Lefébure, une basse imposante déclama comme motet à la Vierge un fragment du *Stabat* de Rossini, motet qui dura dix-huit minutes, etc... Introduire dans ce milieu les noms sacrés des Perruchot, Gastoué, Bordes, Palestrina, Vittoria, ou Haller, Witt, etc.., ne fut pas chose facile, et cependant fort simplifiée par l'attitude énergique de mon nouveau curé, M. l'abbé Cosse, qui déclara hautement me soutenir contre tous et appuya ses paroles d'actes fréquents.

« Quinze jours après le 1^{er} octobre, les *Kyriale* de Solesmes et les Psautiers faisaient leur apparition à Clignancourt, et au commencement de novembre, à l'Adoration perpétuelle, nous pûmes chanter l'*Adoremus* à 4 voix d'hommes de Haller, l'*O sacrum*, de Vittoria à *capella*, le *Tantum* de Palestrina, etc...

« Le 29 décembre, à l'occasion de la fête de l'arbre de Noël organisée par M. le curé, une grande manifestation artistique eut lieu, et, l'orchestre de la *Schola* aidant ainsi que les chœurs de M^{me} Chevillard, je pus diriger une grande partie du 5^e *Oratorio* de Noël de J.-S. Bach.

« Les progrès du bon goût ont été rapides. Les « enfants de Marie » ont demandé elles-mêmes à remplacer leurs cantiques qui leur paraissaient désormais « scandaleux ». A diverses reprises, les familles ont demandé pour des services funèbres de classe supérieure le plain-chant à l'unisson, etc.

« Je dois également signaler sur la paroisse un patronage dirigé par l'abbé Mége-mont, fervent scholiste, où, sous sa direction, 300 enfants chantent du Dom Pothier et du Solesmes en vrais bénédictins. A la paroisse, l'abbé Ledoux, jeune vicaire enthousiaste qui m'a rendu d'inoubliables services en se faisant très souvent l'avocat de la cause. Bref, les *Cantus Mariales* de Dom Pothier et le *Mariale* de Bordes ont remplacé Lambillotte et ses disciples. Les enfants, de vrais Parisiens de la Butte, francs et primesautiers, chantent avec joie l'*Adoro te* de Perruchot, l'*Homo quidam* et le *Ubi caritas* en grégorien.

« Je dois dire que les saluts de l'abbé Perruchot ont été pour moi chaque fois le moyen le plus sûr d'améliorer le goût des fidèles et de les amener à écouter, admettre et aimer même le Vittoria et ses contemporains. A Pâques, faux-bourçons anciens (*Vêpres*), *Regina caeli* d'Aehinger, *Benedicta es tu* de La Tombelle, *Tantum* de Perruchot.

« Semaine sainte : *Popule meus*, Vittoria ; *Vere languores*, id. ; *O vos omnes*, id.

« M. Cosse, curé de Clignancourt, mérite certainement de sincères remerciements pour les encouragements nombreux qu'il me donne de toute manière. Mais il ne faut pas oublier de mentionner notre ami M. Le Guennant, qui s'acquitte du soin du grand orgne comme d'un véritable sacerdoce; M. Gibert, ténor, qui est passé à Sainte-Clotilde, M. Villars, qui lui a succédé, et qui tous deux m'ont puissamment aidé à relever la bonne musique. Enfin, au point de vue profane, dans quelques séances de

nausique organisées ici, M^{me} G. Lehéricy-Guyonnet, violoniste distinguée et excellente artiste, a bien voulu m'aider afin de donner quelque idée du Beau au public de Clignancourt ; et nous avons successivement joué des sonates de Hændel, de Bach, Corelli, Franck, etc... »

* * *

Lu dans le *Bien public* de Dijon du 16 mai 1905 un compte rendu des offices de première communion à Ruffey-les-Echirey, dont nous détachons le passage suivant, de nature à intéresser nos lecteurs :

« Toutes nos félicitations aux chœurs de chant. Ils ont été magnifiques. L'harmoonium, tenu par M. le curé, accompagna à la messe la délicieuse cavatine de Raff, exécutée par M. Albert Viard, le violoniste de talent dont la réputation gagne de jour en jour.

« Ce jeune artiste, dont le mécanisme est parfait, interprète avec un sentiment exquis les œuvres des maitres. En résumé, très belle journée, toute pleine de religieuses aspirations et de vraies joies familiales. »





BIBLIOGRAPHIE

Notre premier Album-Prime trimestriel.

Comme nous l'avons annoncé à nos abonnés à 10 francs (Etranger 16 fr.), nous venons de mettre sur pied notre premier album-prime, remplaçant nos anciens encartages, que beaucoup de nos abonnés réclamaient. Nous avons bien le regret de ne pouvoir en faire profiter nos abonnés de la première heure ; mais le *Bureau d'édition* comme la *Tribune de Saint-Gervais* n'ayant pas été repris par la société anonyme de la *Schola* (capital 41.500 francs) dans l'actif social, ces deux branches essentielles de propagande étant la propriété de M. Ch. Bordes et devant dorénavant *se suffire à elles-mêmes* sans être pour cela détachées quant aux doctrines artistiques de l'ensemble global des moyens d'action de l'œuvre, nos ressources pécuniaires, forcément réduites, nous obligent à de certaines économies que comprendront fort bien nos premiers abonnés, que nous considérons comme nos amis de la première heure. Nous espérons par cela même les encourager à rentrer dans le rang et à se mettre au niveau de tous nos abonnés à 10 francs. Pour les remercier de cet effort, nous nous engagerions dorénavant à paraître à date fixe, c'est-à-dire le 25 de chaque mois. C'est pourquoi nous avons créé un numéro double, afin de nous trouver à jour et de rattraper le temps perdu.

Nos premiers abonnés à 5 francs qui voudraient recevoir cet album n'ont qu'à renvoyer un mandat de 5 francs au gérant du Bureau d'édition.

Ceci dit, voici en quelques mots le compte rendu analytique et critique des œuvres contenues dans notre premier *album*.

N^o 1. — *O salutaris Hostia*, à 4 voix mixtes, de PIERRE DE LA RUE.

Ce charmant motet, très facile et très court, est un exemple extrêmement curieux de l'art franco-flamand contemporain de Josquin de Prés, tout encore imprégné de grégorianisme et de libre déclamation. A ce point de vue spécial, l'*O salutaris* de Pierre de la Rue est très remarquable. On fera bien de le diriger au temps premier, c'est-à-dire presque continuellement à *un temps*, pour laisser son allure libre de faux-bourdon, dont les cadences seules sont modulantes et enrichies de flexions vraiment exquises.

N^o 2. — *Ego sum panis vivus*, à 4 voix mixtes, d'ALEX. CONSTANTINI.

Ce motet, dû à un maître de la décadence italienne, est d'un tout autre genre, tout en présentant beaucoup d'intérêt par cela même. La recherche de l'expression, un peu à la manière de Lassus, y est rare, surtout sur les paroles de Notre-Seigneur : *Et panis quem ego dabo*. L'exécution devra donc en être très soignée et surtout très expressive. Les nuances y ont été apposées avec soin ; on n'a qu'à s'y conformer, en exagérant peut-être un peu l'accent, pour être dans le sentiment de l'époque, qui n'a plus la pureté de l'ère palestrinienne.

N^o 3. — *Regina cœli*, à 4 voix mixtes, de ROLAND DE LASSUS.

Avec le *Regina cœli* de Lassus, nous avons devant les yeux un des exemples les plus purs de la grande école. Le maître, souvent très inventif et osé, a tenu à écrire ici une page d'une pureté de ligne remarquable et d'un attrait musical de tout pre-

mier ordre. Dédié à la très sainte Vierge, il a tout ensemble la profondeur et l'éclat de la voûte céleste, dont la couleur est celle de Marie; c'est une page vraiment angélique. L'exécution vocale en est très facile, on n'a qu'à se laisser porter par la phrase toujours claire et limpide et la chanter avec une âme d'enfant. C'est un merveilleux motet.

N° 4. — Adoramus te Christe, à 4 voix égales, de G.-P. DA PALESTRINA.

Ici, c'est au contraire le sombre accent de la Passion du Sauveur qui est chanté par le grand maître romain, avec sa beauté de forme et sa vérité d'expression coutumières. L'exécution aussi en est très facile, à la portée de tous les grands séminaires, où l'on peut réunir de si beaux chœurs à voix d'hommes. Veiller à bien mettre en valeur dans l'exécution les beaux accents du *Redemisti mundum*, que Palestrina a si bien exprimés.

N° 5. — Ave Maria, à 4 voix égales, de T.-L. DA VITTORIA.

Ce motet, très célèbre et très connu, est un des beaux du vieux maître espagnol. C'est un hommage à la sainte Vierge, mais plus expressif et plus humain que celui de Lassus analysé ci-dessus. La fin est d'un accent presque déchirant sur les paroles: *Ora pro nobis peccatoribus, nunc et in hora mortis nostræ*, où la partie tendue du premier ténor vient encore doubler l'expression ardente et angélique. Vittoria reste toujours espagnol et un peu excessif. Il est d'Avila comme sainte Thérèse. Le motet est composé sur le thème de l'antienne grégorienne *Ave Maria*; une antique prose à trois temps, dont un fragment est enchâssé au milieu du motet, donne une allure intéressante à tout le morceau. C'est une pièce rare dont nous ne saurions trop recommander l'exécution.

N° 6. — Cantate Domino, à 4 voix égales, de LÉO HASSLER.

Ce motet, très pur d'écriture, est un spécimen heureux de la manière d'Hassler, maître allemand contemporain de la réforme et qui écrit de nombreux chorals très en usage dans le nouveau culte. Ses œuvres sur textes latins sont d'une très belle écriture et méritent de prendre rang dans notre liturgie. Ce *Cantate* est une pièce excellente pour clôturer un salut. Il fait grand effet.

N° 7. — De profundis clamavi, à 4 voix égales, de G.-M. NANINI.

Cette modulation est certainement une des plus expressives que l'on connaisse, elle s'adapte par cela même très bien aux sombres accents du psaume des défunts. Elle produit une grande impression à l'audition. L'alternance peut se faire avec le quatrième mode, dominante *sol*; ou le troisième, dominante *si bémol*; ou encore le cinquième, même dominante.

N° 8. — Canticum Magnificat, à 4 voix égales, de LUDOVICO VIADANA.

Très brillante, cette modulation accompagnera facilement le *Magnificat* grégorien dans beaucoup de modes, dominante *la* ou *fa*. L'effet en est très heureux rendu à deux chœurs par une grande masse de voix.

Toutes les pièces formant cet album sont extraites du 2^e trimestre de la 3^e année de l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*, encore inédit. Nous les avons choisies avec soin comme susceptibles de rendre de grands services aux maîtrises et aux chœurs de séminaires. C'est pourquoi nous avons publié alternativement des pièces à voix mixtes et à voix égales. Le prochain album (juillet), dont nous avons déjà tracé le plan, sera particulièrement intéressant et pratique. Il contiendra notamment un *Stabat* très facile, à la portée de toutes les maîtrises, et des motets choisis parmi les plus beaux qui constitueront le 3^e trimestre de la 3^e année de l'*Anthologie*. Nous ferons de notre mieux pour contenter nos lecteurs et abonnés, à qui nous sommes toujours reconnaissants de leur fidélité.

ABBÉ DABIN. — **La prose de saint Taurin**; in-8° de 64 pages, chez l'auteur, à Giverville (Eure), et à la librairie de l'Evêché, à Evreux; 2^e édition; Brotel, à Grenoble.

DON F. OLMEDA, maître de chapelle de la cathédrale de Burgos. — 1^o **Pio X y el canto romano**, in-12 de 136 pages; 2^o **Comentario sobre el motu proprio... en cuanto á la orquesta religiosa**, 28 pages. Burgos, imprimerie du Mont-Carmel.

Le nom, la qualité et l'esprit de M. l'abbé Dabin, bien connus de tous les grégorianistes, viennent une fois de plus de se manifester dans l'attachante (et amusante) étude qu'il vient de publier sur la prose de saint Taurin. La fête de saint Taurin, premier évêque d'Evreux, a donné lieu, au xviii^e siècle, à la confection d'une messe propre avec prose, sur le même modèle malheureux que tant de messes propres et de proses dont les liturgies modernes ont cru devoir surcharger leur tradition ancienne.

L'opuscule de M. Dabin est destiné: 1^o à montrer ce que furent les anciennes proses médiévales; 2^o à démontrer les fautes considérables commises dans la fabrication des proses modernes, et, en particulier, dans celle de saint Taurin; 3^o à indiquer les corrections dont sont passibles de telles œuvres, si l'on juge à propos de conserver.

Je n'ai point à parler ici du premier point, que les lecteurs de la *Tribune* possèdent à fond; sur le second, je dirai que la prose de saint Taurin est une détestable imitation de la prose corrigée (!) de saint Denys, en usage à Paris, pour les paroles (elles fourmillent de fautes contre la grammaire et le bon sens); et, pour la musique, une adaptation du chant de la même prose, avec rythmes de valse et de marche lente entremêlées.

Enfin, pour le troisième point, je n'ai qu'à le louer. M. l'abbé Dabin a, en effet, toute la compétence voulue pour remettre sur pieds vers et musique boiteuses, et a déjà contribué au redressement de certaines de nos proses diocésaines avec approbation de la Sacrée Congrégation des Rites. J'oubliais de dire qu'à la fin de cet opuscule, l'auteur, à titre de comparaison, donne la prose médiévale de la même fête, si malheureusement rejetée dans les temps modernes.

L'opuscule de M. Dabin n'est pas seulement à lire, mais à étudier par tous ceux qui s'intéressent à la remise en place de la tradition; c'est un vrai traité, charmant et plein d'humour, sur la versification liturgique et la musique qui doit l'accompagner, et j'ai dans l'idée qu'il ne sera pas de petite utilité dans la correction définitive de nos propres diocésains, auxquels donnera nécessairement lieu la publication de l'Édition Vaticane.

.

Le petit livre de Don Olmeda m'a paru bien intéressant, et, en tous cas, nous fait connaître le sentiment des musiciens d'églises espagnols sur la question de la réforme du chant sacré.

Il contient beaucoup de choses, — peut-être trop, — et l'auteur, doué d'excellentes idées, ne me semble pas toujours les avoir mises au point.

En homme attaché aux traditions, il demande que l'on profite de la restauration du chant grégorien, en en faisant autant du mozarabe « pour être rétabli et conservé avec toute sa beauté, supérieure, presque toujours, au même chant romain ». Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse; et si les mélodies mozarabes peuvent être chantées dans la liturgie mozarabe, je ne vois pas bien où les employer dans la romaine, sinon par hors-d'œuvre... à moins cependant que ces chants ne soient parfois les mêmes, comme c'est le cas pour le *Gloria* « des Anges » ou le *Sanctus* ferial; comme c'est encore le cas pour ce beau *Silenties* de l'antique liturgie du baptême.

Mais, où les chants mozarabes peuvent être remis en leur place, c'est dans les offices propres des églises. L'office des morts de cette liturgie, par exemple, contient des beautés de premier ordre; certaines litanies de ce rit, usitées aussi en France autrefois, sont dans le même cas; tel le *Rogamus te, Rex seculorum*, réédité par

Dom Pothier dans les « *Variæ Preces* ». Les uns et les autres de ces chants ont été du reste conservés de longs siècles en de nombreuses églises, et sont même encore conservés (en mauvais état cependant) en certains endroits.

Malheureusement, pour le reste du répertoire mozarabe, où le prendre ? Ses antiques *codices* donnent bien des chants, mais écrits en deux ou trois notations dont on a perdu la clef. Peut-être, cependant, des chercheurs attentifs arriveront-ils à en restituer une partie, et qui sait si l'Édition Vaticane ne nous donnera pas pour l'ordinaire une *missa mozarabica* ?

En attendant, on lira avec profit l'ouvrage de Don Olmeda.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Sous le nom de *Salterio Sacro Hispano*, vient de paraître à Barcelone le premier fascicule d'une publication de musique religieuse liturgique entreprise par la Maison Vidal Llimona et Boceta ; elle a pour but de faire connaître toutes les œuvres, tant anciennes que modernes, qui répondent aux principes du *Motu proprio*. C'est le savant maître F. Pedrell qui en a la direction artistique, et cela nous est un sûr garant de l'intérêt qu'elle présentera. Déjà nous est annoncée une *Anthologie des organistes classiques espagnols*, dans laquelle M. Pedrell, à l'instar de M. A. Guilman pour notre école, compte nous révéler toute une brillante lignée d'organistes qui, à la suite de l'illustre Cabezón (1510-1566), firent, durant trois siècles, résonner les sombres voûtes des églises espagnoles.

R. C.

UN DIRECTEUR DE MAITRISE. — **Chant grégorien** ; Solfège populaire, in-18 de 96 pages, relié, 1 fr. 25 ; chez L.-J. Biton, éditeur, Saint-Laurent-sur-Sèvre (Vendée).

Voici une nouvelle publication grégorienne (que son auteur n'a pas cru devoir signer) où se trouvent d'excellentes choses. Sa nouveauté consiste dans une série d'études et de conseils pratiques, de la page 21 à la page 66, pour la formation de la voix des enfants (et même des adultes) : les exercices de pose de voix sont bien faits et bien gradués : toute cette partie est *absolument parfaite*. L'auteur s'est servi de la notation ordinaire du chant grégorien, mais en employant tous les nouveaux signes des dernières éditions solesmiennes : il nous paraît regrettable qu'il n'ait pas fait suffisamment la différence de la notation du chant d'église et des signes qu'on ne trouve qu'en ces éditions : c'est le premier manuel didactique où cette confusion soit faite. Plusieurs pages sont consacrées à la prononciation du latin à la française ; mais on doit ajouter prochainement à l'ouvrage tout ce qui regarde la prononciation romaine. Ce solfège est terminé par des exercices, antiennes et fragments divers, très bien choisis. — A. G.

La même librairie vient d'éditer ou de rééditer : **Chants des Processions du Très-Saint-Sacrement et des Saluts**, extraits des divers livres de Solesmes (avec points rythmiques) ; in-18, de 95 et 6 pages, 0 fr. 85.

Douze Tantum ergo, par le R^{me} DOM POTHIER ; en notation grégorienne, la douzaine : 2 fr. ; en notation moderne, 3 fr. — Edition avec accompagnement de M. l'abbé LHOUMEAU, 2 fr.

Cantiques en style grégorien, de M. l'abbé LHOUMEAU, sur les paroles du B. L. GRIGNON DE MONTFORT : en deux notations, 0 fr. 50 ; la douzaine, 3 fr. 50.

(Ces diverses publications de la maison BITON sont en vente au *Bureau d'édition de la Schola*.)

ABBÉ A.-F. FLEURY. — **Les plus anciens manuscrits et les deux écoles grégoriennes** ; in-8° de 50 pages, Retaux, 82, rue Bonaparte, Paris.

Cet extrait des *Études* des Pères de la Compagnie de Jésus, sous des apparences très sérieuses, est un travail fort incomplet, dirigé contre l'interprétation traditionnelle du chant liturgique. Pour l'auteur, il n'est de bons qu'une dizaine de manuscrits de la tradition sangallienne, tous les autres sont fautifs ! Quant aux deux écoles, l'une

— celle des bénédictins, et la nôtre — fait, paraît-il, « consister tout le rythme dans la distinction des membres et dans des accents ou *ictus* dont le retour, d'ailleurs, n'a d'autre règle que le goût personnel et l'instinct musical du chanteur ». Merci à M. l'abbé F. de cette définition élégante, et d'ailleurs inexacte : il n'a qu'à venir aux cours de la Schola ou de l'Institut Catholique pour être persuadé du contraire. Quant à l'autre école, celle du « rythme musical », elle est celle du P. Dechevrens, mais on prend soin de ne la désigner qu'à la dernière page, aux annonces.

Pour la façon dont l'auteur cite les sources, et surtout les traduit, il nous suffit de mentionner d'abord que l'autre école, la vraie (?), n'a trouvé « pas un mot d'accent », à propos de rythmique, dans les auteurs du moyen âge ! Quant aux traductions, on fait dire à Huebald que l'égalité du chant, « *æquitas canendi* », signifie une suite de pieds égaux et subdivisibles : or, l'auteur dit seulement qu'en chantant on doit observer l'égalité des temps entre eux, et veiller à ce que les temps longs soient bien à leur place : pour obtenir cela, c'est-à-dire que les temps soient bien égaux, et les longs exactement le double des brefs, les maîtres veilleront à enseigner aux enfants à frapper du pied ou de la main pour obtenir cette égalité : on en conclut que les mélodies anciennes sont également mesurées ! Mais ce qui est plus remarquable, c'est la traduction de *ut quasi versus* que M. l'abbé F. entend « comme des vers » ; pourquoi donc alors Guy n'a-t-il pas dit simplement *ut versus* ? Ne savait-il pas la grammaire, ou bien l'école nouvelle ignore-t-elle ce qu'est le *quasi versus* ?

Enfin, il n'est pas besoin de supposer que les mélodies anciennes doivent être mesurées avec toutes les ressources de la mesure moderne, parce que d'une part : 1^o le temps bref ne peut être subdivisé, ce qu'on néglige de nous dire ; 2^o que si les auteurs du moyen âge nous parlent de phrases mélodiques, dont les unes suivent la marche dactylique, les autres le mouvement iambique, les autres mêlent les pieds *ad libitum*, nous trouvons effectivement tout cela dans la mélodie grégorienne interprétée traditionnellement ; il faut tenir compte, il est vrai, du procédé de la « résolution des longues » que les citharèdes antiques ont transmis aux chantres romains ; mais l'école du « rythme musical » néglige d'en tenir compte.

AMÉDÉE GASTOUÉ.

Nous sommes heureux d'annoncer l'apparition d'une revue religieuse pratique : **La Vie de la Paroisse**, dirigée par le R. P. Dom Besse, et dont la ligne de conduite, en ce qui concerne la *liturgie* et le *chant d'église*, est tout à fait la nôtre.

Revue mensuelle paraissant le 15 de chaque mois. — **Son objet** : La restauration de la vie paroissiale par la participation des fidèles au culte liturgique. — **Sa composition** : *Liturgie* : histoire de l'office divin, considérations sur les fêtes et sur les divers temps de l'année ; explication des rites et des cérémonies ; description du vêtement ecclésiastique à travers les âges ; en un mot, tout ce qui concerne le culte ; *Chant grégorien* : histoire du chant ; vulgarisation de la méthode d'exécution, en vue de la participation active du peuple aux offices ; articles techniques ; *Discipline ecclésiastique* : droit canonique et toutes questions intéressant spécialement le clergé ; *Arts religieux* : architecture, peinture, sculpture ; décoration et ornementation des églises ; mobilier ecclésiastique ; *Archéologie chrétienne* : étude de tous les anciens monuments, sous le rapport historique, liturgique et artistique ;

Histoire, Sociologie, etc.

6 fr. par an pour la France, 6 fr. 50 pour l'Étranger, aux bureaux de la *Vie de la Paroisse*, rue Bonaparte, 74, à Paris (VI^e).

Pour la Belgique, rue Lebeau, 65, à Bruxelles.

Le Gerant : ROLLAND.

SCHOLA CANTORUM

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE CHANT ET DE MUSIQUE
Fondée en 1896

FONDATEURS

MM. Charles BORDES, Alexandre GUILMANT, Vincent d'INDY
Directeur général des Études : **M. Vincent d'INDY**

Primitivement école de chant liturgique et de musique religieuse, la *Schola Cantorum*, tout en gardant l'enseignement grégorien comme base, s'est transformée en école générale de Musique.

Enseignement à deux degrés. — Dans le premier, étude de la technique ; — dans le second, étude du style, application de la technique à l'art.

CORPS ENSEIGNANT

Cours du premier degré. — *Solfège* : M. Grivollet, M^{me} Rousseau, M^{lle} Jumel. — *Chant grégorien* : M. Gastoué, M^{me} Jumel. — *Chant* : M. Cazeneuve, M^{mes} de la Mare, Legrand. — *Orgue* : MM. Philip, Pineau. — *Piano* : MM. Jemain, Jacob, M^{lles} Marsy, Prestat. — *Harpe* : M^{lle} Ziéluiska. — *Violon* : M. Claveau, M^{lle} Maré. — *Violoncelle* : M. L. Revel. — *Alto* : M. Vreuls. — *Contrebasse* : M. Gasperini. — *Flûte* : M. Blanquart. — *Hautbois* : M. Mondain. — *Clarinete* : M. Richard. — *Basson* : M. Hermans. — *Cor* : M. Lambert. — *Trompette* : M. Petit. — *Trombone* : M. Couillaud. — *Harmonie* : MM. Vreuls, Saint-Réquier. — *Contrepoint* : MM. Roussel, Tricon. — *Accompagnement et improvisation* : M. G. Bret.

Cours du second degré. — *Orgue* : M. Decaux. — *Orgue supérieur* : M. Guilmant. — *Piano* : M. Grovlez, M^{lles} Bl. Selva, Durantou. — *Violon* : M. A. Parent. — *Violoncelle* : M. Dressen. — *Déclamation lyrique* : MM. Charles Bordes, de Serres.

Cours d'ensemble. — *Musique de chambre* : M. de Serres. — *Ensemble de chœurs* : M. de Lacerda. — *Ensemble d'orchestre* : MM. V. d'Indy, Labey, de Lacerda.

Cours de composition musicale divisés en cinq années pour les hommes, en trois années pour les femmes.

Cours de 1^{re} année : M. Sérieyx. — *Les six autres cours* : M, V. d'Indy.

Concerts périodiques dont l'orchestre, les chœurs et les solistes sont uniquement recrutés parmi les élèves ; ont pour but de faire connaître et étudier de belles œuvres qu'il serait impossible d'entendre autre part, au moins en France.

Civilement parlant, la *Schola Cantorum* est constituée en *Société anonyme par actions*.

Une Société dite des « *Amis de la Schola* » a été créée en 1904 pour aider à la diffusion de ses idées. Elle se compose de membres d'honneur, de membres fondateurs à souscription annuelle de 50 ou 100 fr., de membres adhérents ou souscripteurs à 20 ou 10 fr.

Les membres de cette Société ont droit à un certain nombre d'avantages (auditions musicales, abonnements à des journaux musicaux, conférences, etc.).

Un petit organon de publicité, les *Tablettes de la Schola*, fait connaître les nouvelles de l'École et les programmes des concerts.

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

PARIS, au siège de la Société, 269, rue Saint-Jacques.

Médaille d'Argent à l'Exposition universelle de Paris 1900

DÉPOSITAIRES A L'ÉTRANGER

Pour l'Angleterre, la Belgique et la Hollande : BREITKOPF et HERTEL, **Londres et Bruxelles**.
Pour l'Allemagne : BREITKOPF et HERTEL, **Leipzig**.
Pour l'Espagne et le Portugal : L. DOTESIO, **Bilbao, Barcelone**.

La Tribune de Saint-Gervais, Bulletin mensuel de la *Schola Cantorum*, fondée pour encourager : 1° l'exécution du plain-chant, selon la tradition grégorienne; 2° la remise en honneur de la musique palestrinienne; 3° la création d'une musique religieuse moderne; 4° l'amélioration du répertoire des organistes.

Collaborateurs du journal : RR. PP. Dom Pothier, Dom Mocquereau, Dom Andoyer, Dom Parisot, R. P. Lhoumeau, M. l'abbé Perruchot, M. l'abbé Vigourel. — MM. C. Bellaïgue, C. Benoit, Bourgault-Ducoudray, G. de Boisjolin, Ch. Bordes, F. de Ménil, Michel Brenet, H. Expert, A. Guilmant, A. Hallays, V. d'Indy, P. Lalo, F. Pedrell, A. Pirro, G. Servières, de Saint-Auban, G. Tebaldini, J. Tiersot, A. Wotquenne.

32 pages in-8° avec encartage de musique. — France et Colonies : 10 francs; Etranger (union postale) : 11 francs.

L'Anthologie des Maîtres religieux primitifs, des quinzième et seizième siècles (*Répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais*). — Edition populaire à l'usage des maîtrises et des amateurs, en notation moderne avec clefs usuelles, nuances, indications d'exécution et réduction des voix au clavier, par CHARLES BORDES, *Directeur-Fondateur des Chanteurs de Saint-Gervais*. — La plus importante collection qui ait jamais été publiée en France, comprenant près de vingt messes et plus de cent motets des maîtres primitifs.

Édition avec réduction des voix, format grand in-4° raisin, 6 volumes à 15 francs chacun. (Les deux premiers volumes, momentanément épuisés, seront plus tard tirés à nouveau.)

Édition sans réduction des voix, format in-6° raisin, 6 volumes à 10 francs chacun.

Chaque morceau se vend aussi séparément dans les deux formes; consulter le Catalogue (délivré gratuitement).

Parties de chœur en partition, ne se vendant que par quantités :

Par 10 exemplaires 10 % de réduction sur les prix nets; — par 25 ex., 15 %; etc.

La copie ou autographie des parties de chœur est rigoureusement interdite.

Archives des Maîtres de l'Orgue, des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. — Edition à l'usage des organistes et des amateurs, en notation moderne, avec nuances et registrations, par ALEX. GUILMANT, organiste de la Trinité, de Paris.

Prix du volume grand in-4° raisin, par souscription, 10 francs, 9 années ont paru.

On souscrit à la *Schola Cantorum* et chez M. GUILMANT, à Meudon (Seine-et-Oise).

Répertoire moderne de Musique vocale et d'Orgue, à l'usage des maîtrises et des organistes, publié par les soins et sous le contrôle de la Société. Format grand in-4° raisin. Œuvres de MM. Boyer, Chassang, Vincent d'Indy, de la Tombelle, Ropartz, Ch. Bordes, Saint-Réquier, etc.

Chaque pièce du Répertoire se vend séparément (consulter le Catalogue).

Mode de souscription au Répertoire, à raison de 10 centimes par page pour les deux séries; 15 centimes pour une série seule. — Aucune périodicité ne peut être réclamer par le souscripteur.

Le Chant populaire, à l'église et dans les pensionnats, confréries et patronages. Collection publiée par les soins de la Société; comprenant deux séries, l'une religieuse (sur des textes latins et en langue vulgaire), l'autre profane (Chants de fête et marches).

Mode de souscription au *Chant populaire* à 30 centimes par plaquette, format in-16° raisin.

On souscrit à l'ensemble des plaquettes, dont le nombre n'excédera pas dix par an; soit 3 francs pour les dix fascicules.

Concerts spirituels, choix de pièces pour servir à l'histoire de la musique religieuse de concert, publiées d'après les éditions originales avec annotations par Alex. Guilmant et Ch. Bordes. Notices historiques et critiques par Michel Brenet et André Pirro, etc. Dix livraisons en cours de publication Œuvres des maîtres du xvii^e et du xviii^e siècle: Carissimi, Lulli, M. A. Charpentier, H. Schütz, H. Dumont, etc. Prix de la souscription, 4 francs, 10 centimes la page (maximum 200 pages par an).



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS
Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 6

J U I N



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Catalogue alphabétique de la Collection " Concerts spirituels "

Documents pour servir à l'histoire de la Musique Religieuse de Concert

Jean-Sébastien BACH

Airs et duos choisis extraits de ses cantates d'Église, à l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la Schola Cantorum, de leurs élèves et des amateurs, en notation usuelle, avec les parties des instruments obligés, nuances et indications d'exécution, la traduction française du texte allemand et la réalisation de la basse, par ALEX. GUILMANT; 6 livraisons dont quatre pour voix de soprano, alto, ténor et basse et deux de duos à voix égales et à voix inégales dont le détail suit :

1^{re} LIVRAISON : *Airs pour soprano*

- N^o 1. * **Air de la Cantate pour la fête de l'Annonciation** « *Wie Schön leuchtet* ». Pour soprano avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour tous les temps.** Pour soprano et hautbois obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour la fête de la Réformation** « *Ein feste Burg ist unser Gott* ». Pour soprano avec quatuor d'orchestre.
N^o 4. **Air de la Cantate pour le premier Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour soprano avec violon solo obligé.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le XII^e Dimanche après la Trinité** « *Du sollst Gott deinen Herren lieben* ». Pour soprano et deux hautbois obligés.

2^e LIVRAISON : *Airs pour alto*

- N^o 1. * **Air de la Cantate pour le mardi de Pâques** « *Bleib bei uns* ». Pour alto avec cor anglais obligé.
N^o 2. * **Air de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Pour alto avec violon solo obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Misericordias Domini** « *Der Herr ist mein getreuer Hirt* ». Pour alto avec hautbois d'amour obligé.
N^o 4. * **Récit et air de la Cantate pour diverses circonstances** « *In allen meinen Thaten* ». Air d'alto avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Jubilate** « *Ihr werdet weinen und heulen* ». Pour alto avec violon concertant ou flûte obligés.

3^e LIVRAISON : *Airs pour ténor*

- N^o 1. * **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 8^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist dir gesagt* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 2. * **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 3. * **Récit et Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour ténor avec hautbois obligé.
N^o 4. * **Récit et air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ». Pour ténor avec flûte obligée.
N^o 5. * **Air de la Cantate pour le 21^e Dimanche après la Trinité** « *Aus tiefer noth* ». Pour ténor avec deux hautbois obligés.

4^e LIVRAISON : *Airs pour basse*

- N^o 1. **Air de la Cantate du XIV^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist nichts Gesundes* ». Pour basse et orgue obligé.
N^o 2. **Récit et Air de la Cantate pour la fête de la Purification** « *Ich habe genug* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
N^o 3. * **Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . . 11 fr.

SOMMAIRE

<i>Une prose inédite du R. P. Dom Pothier, avec commentaire de</i>	J. Chapée.
<i>Les Fêtes musicales de Montpellier.</i>	
<i>La Maison de la Schola pendant la Révolution (Suite). . .</i>	J. de La Laurencie.
<i>Trois chansons populaires du Bas-Limousin.</i>	MM. Chéze, Plantadis et Branchet.
<i>Henry du Mont (suite).</i>	Henri Quittard.
<i>Nouvelles de la musique d'église.</i>	La Rédaction.
<i>Bibliographie : Le Solfège par le chant (AL. DUPAIGNE), considérations suggérées par ce manuel</i>	Ch. Bordes.

Une prose inédite du R. P. Dom POTHIER

Précédée d'un Commentaire de M. J. CHAPÉE

Le 27 janvier dernier, jour de la fête de saint Julien, évêque du Mans, Mgr de Bonfils, son successeur, recevait un petit volume édité par Goupil à Laval — mais d'auteur anonyme. — C'était une vie populaire de saint Julien, avec des dessins au trait dans le texte. Le récit légendaire ne prétendait pas rétablir les vraies dates de l'évangélisation de saint Julien. Il ne prétendait point du tout non plus à la sévère critique historique moderne. Il donnait purement et simplement la légende de saint Julien, évêque du Mans, probablement le premier, telle que la donnent les vieux hagiographes, et le moine Léthalde en particulier.

Le R^{mo} P. dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille, reçut aussi un exemplaire du petit volume, et, sur la demande de son auteur, composa la séquence que nous publions aujourd'hui.

Pour plus de clarté, voici en quelques mots les principaux faits de la vie de saint Julien, évêque. Il importe de ne pas le confondre avec d'autres du même nom, tels que saint Julien Martyr, saint Julien l'Hospitalier, etc.

*
* *

Saint Julien, envoyé par l'apôtre de Rome, arrive aux portes du Mans. Pour prouver sa mission aux habitants, il fait de son bâton jaillir une

source. La ville avait alors pour suprême magistrat un chef nommé *Le Défenseur*. A la nouvelle du miracle de la fontaine, le Défenseur fait demander saint Julien près de lui. Saint Julien ne tarde point et, arrivant aux portes du palais du Défenseur, il guérit un aveugle, en faisant le signe de la croix.

Le Défenseur se convertit et remet à saint Julien son propre palais pour qu'une église y soit construite et le premier autel dédié à la Vierge et à l'apôtre saint Pierre.

Cependant l'évêque, accusé de sortilèges, est menacé de mort par les païens, furieux des progrès de la Foi. En quelques mots Julien les apaise.

MIRACLES DE SAINT JULIEN

Comme dans toutes les anciennes vies de saints, on prête à saint Julien de nombreux miracles : mais on n'en raconte que quelques-uns et les voici.

Résurrection du fils d'Anastase. — Anastase, riche et puissant habitant de la cité, non encore chrétien, avait un fils gravement malade, qui bientôt mourut. Le père va chercher saint Julien, qui par ses prières lui rend son fils.

Résurrection du fils de Jovinien par Julien, rencontrant le cortège funèbre.

Résurrection d'un enfant, fils de l'hôte de Julien, à Pruillé-l'Eguillé (Sarthe).

Guérison d'une possédée à Ruillé-sur-Loir.

Guérison d'une possédée à Poncé.

A Artins (Loir-et-Cher) Julien détruit une statue et un temple de Jupiter, et sur les débris fonde une église.

Julien délivre d'un serpent énorme un enfant à Novalis, deux évergumènes près du Mans. Six prisonniers s'échappent miraculeusement et deviennent disciples de Julien.

Julien guérit un aveugle.

Enfin, chargé d'ans, Julien remet son troupeau à son compagnon Thuribe et meurt peu après, à Saint-Marceau (Sarthe).

L'Art a popularisé saint Julien faisant jaillir la source. C'est une représentation fréquente. Aujourd'hui encore, beaucoup de fontaines portent le nom de saint Julien.

J.

SANCTI JULIANI CENOMANORUM APOSTOLI

SEQUENTIA



1. Misit Roma Ju-li-ánim, Qui docéret Cenománum Fidem apostólicam. 2. Præsul, affert

Christi pacem, Ve-ri-tátis novam facem, Lucem Evangé-licam. 3. Infestábat totam gentem,
Subjugábat omnem mentem Tenebrárum sérvitus. 4. Qui peribant mox virtútis
Vi-am discunt, et salú-tis Fe-lix patet áditus. 5. De-um discunt Cre-atórem, Christum
mundi redemptórem Divínis orácu-lis. 6. Hos dum verbo Pastor a-lit, Pedum figit et fons
sa-lit, Pascens et mirácu-lis. 7. Dum infántem Orco rapit, Sanam pater fidem sapit
Commótus prodí-gi-o. 8. Imperátus dæmon rugit, A posséssis tremens fugit, Evícto præ-
stí-gi-o. 9. Dum sanátur cæcus homo, Defénsor cum tota domo Illustrátur íntime.
10. Acta, verba sunt fæcúnda; Sacra renascúntur unda P urimórum ánimæ. 11. Vana s er-
nunt simulácula, De-o vero vovunt sacra, Sancto currunt stá-di-o. 12. Pestífe-ri jam eríoris
Draco perit ictus oris Apósto li glád-i-o. 13. Ju-li-áne, pastor bone, Nos replétos fac, Pa-
tróne, Donis De-i grá-ti-æ. 14. Miserére tu-æ genti, Ope tu-a nos poténti Duc ad thronum
gló-ri-æ. Amen.

HOC CARMEN

IN · HONOREM · SCI · IVLIANI · GENOMANORUM · APLI
DEVOTISSIMA · MENTE · CONCINNAVIT
AC · EIVSDEM · PISSIMO · CLIENTI · IVLIANO · CHAPÉE
OPERUM · AMANTISSIMI · SUI · PATRONI
CANDIDO · RELATORI
LIBENTISSIME · OBTULIT
D · IOSEPH · POTHIER · ABBAS · FONTANELLENSIS
IN · FESTIS · PASCHALIBUS
ANNI · CIOCCIOV



Les Fêtes musicales de Montpellier

21, 22, 23 et 24 Novembre 1905.

Les dates de notre congrès du chant populaire à l'église et dans la vie sont enfin fixées. Il a fallu à M. Ch. Bordes l'obligation d'aller sur place régler toutes ces questions locales afin que nous puissions renseigner nos lecteurs, et pas trop tardivement pour ne pas retomber dans la faute qui a présidé à l'organisation de notre congrès de Clermont : connu trop tard, nous y avons perdu bien des concours. Espérons cette fois que pour Montpellier il n'en sera pas de même. On en connaît l'existence déjà, on s'attend à la date un peu tardive de l'automne ; maintenant que tout est fixé, il nous est possible d'en tracer les grandes lignes, les voici donc, en attendant que, présentées sous forme d'une circulaire nouvelle, elles nous servent pour la publicité vraiment intensive que nous comptons donner à notre manifestation. On se rendra compte du nouvel effort que s'impose la *section de propagande* de la *Schola* et de tout ce qu'elle met en œuvre pour réussir ; nous pouvons donc espérer que ses efforts seront couronnés de succès et que tous les amis de notre œuvre nous seconderont.



Nous donnerons dans un prochain numéro le programme détaillé de ces diverses manifestations et les renseignements pratiques concernant le prix des souscriptions et les avantages accordés aux congressistes.

Nous rappelons, comme nous l'avons déjà fait dans la circulaire parue dans notre dernier numéro, que nous faisons un appel à tous les amis de la chanson populaire de langue d'oc afin qu'ils nous envoient toutes les chansons qu'ils pourront recueillir.

On est prié d'adresser tous les documents avant le 1^{er} octobre à M. Déodat de Séverac, secrétaire du Congrès, à Saint-Félix de Carman (Haute-Garonne), qui donnera tous les renseignements nécessaires.

VILLE DE MONTPELLIER

Mardi 21, Mercredi 22, Jeudi 23 et Vendredi 24 Novembre 1905

Congrès et Assises Musicales du Chant populaire

Organisés par la **Schola Cantorum** (section de propagande)

Directeur : Ch. BORDES

La Musique populaire à l'église et dans la vie

CHANT GRÉGORIEN, NOËLS ET CANTIQUES, CHANSONS POPULAIRES
ET DANSES

Président de la section religieuse :

Sa Grandeur Mgr de Cabrières, évêque de Montpellier,

Président de la section profane : **M. Frédéric Mistral.**

COMITÉ D'INITIATIVE

Président : M. CH. BORDES, fondateur de la *Schola Cantorum*, directeur de la section de propagande de l'œuvre.

Secrétaire : M. DÉODAT DE SÉVERAC, compositeur de musique.

BUT DU CONGRÈS

Ramener au culte et à la diffusion du chant populaire aussi bien à l'église qu'au foyer. Y aider en créant à la *Schola Cantorum* un répertoire aussi complet que possible de ces chants populaires et en provoquant leur exécution dans des fêtes religieuses, congrès, concours et concerts de toutes sortes.

Lignes générales du Programme des Fêtes de Montpellier

DONNÉES AVEC LE CONCOURS DE

MM. Vincent d'Indy, Alex. Guilmant, F. Pedrell, Ch. Bordes,

des Chanteurs de Saint-Gervais, des chœurs et des orchestres locaux de Montpellier

Première journée, mardi 21 novembre 1905 :

A 5 heures, à la Cathédrale : **Ouverture du Congrès**, chant du *Veni Creator* ;

allocution de Sa Grandeur Mgr l'évêque, cantiques populaires et Salut solennel.

A 8 heures 1/2 : **Conférence** de M. VINCENT D'INDY : *De l'emploi de la chanson populaire dans la Symphonie moderne et le drame musical*. La conférence sera suivie d'un concert de musique de chambre instrumental et vocal.

Deuxième journée, Mercredi 22 novembre 1905.

De 8 h. à 10 heures : **Entretiens et discussions.**

A 10 heures : **Grand'messe grégorienne populaire** à la Cathédrale. **Messe de sainte Cécile** chantée par les grands et petits Séminaires (250 exécutants), sous la présidence de Sa Grandeur Mgr l'Evêque.

A 2 heures : **Conférence** de M. FELIPE PEDRELL : *La musique populaire catalane*, avec exemples chantés par M^{me} MARIA GAY et un groupe choral de l'*Orfeo Catala* de Barcelone et **Conférence** de M. CH. BORDES sur *Les chansons populaires basques*.

A 4 heures : **Premières Vêpres de sainte Cécile, récital d'orgue et Salut** à N.-D.-des-Tables, par la Schola du grand Séminaire et M. ALEX. GUILMANT.

A 8 heures 1/2 : **Conférence** de M. l'abbé VILLETARD sur l'office de l'âne et la messe des fous, avec exemples d'après le célèbre manuscrit de Sens.

Conférence de M. AMÉDÉE GASTOUÉ sur les drames liturgiques mi-latins et provençaux des X^e et XI^e siècles.

La séance se terminera par la reconstitution du **Mystère des Vierges sages et des Vierges folles**, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale et par les soins de M. CHARLES BORDES et de ses *jongleurs de Saint-Genès*, constitués pour la reconstitution des pièces historiques des origines du théâtre.

Troisième journée, Jeudi 23 novembre 1905.

De 8 h. à 10 heures : **Entretiens et discussions.**

A 10 heures, à l'église N.-D.-des-Tables : **Messe polyphonique sur un thème populaire du XVI^e siècle**, par ELZEAR GENET dit CARPENTRASSO, compositeur provençal de la Renaissance, par les *Chanteurs de Saint-Gervais*.

A 4 heures : **Conférence** de M. X. sur les Troubadours méridionaux et la musique du XIII^e siècle.

A 8 heures 1/2 : **Concert de la chanson** avec conférence de M. X., par les *Chanteurs de Saint-Gervais* et des solistes choisis.

Quatrième journée, Vendredi 24 novembre 1905.

De 8 h. à 10 heures : **Entretiens et discussions.**

A 10 heures : **Messe de cantiques populaires** à l'église Sainte-Anne.

A 4 heures à N.-D.-des-Tables : **Grand récital d'orgue** par M. ALEX. GUILMANT.

A 8 h. 1/2 : **Grand Concert symphonique et vocal**, sous la direction de MM. VINCENT D'INDY, FELIPE PEDRELL et CH. BORDES.

Au programme : *œuvres modernes inspirées par la musique populaire*, avec le concours de M^{me} SELVA, MM. THÉO CHARLIER, WERENDY JEAN, LEFFRE, etc.

Symphonie sur un thème montagnard de VINCENT D'INDY et sélection de *Los Pyreneos*, de FELIPE PEDRELL, et *Heuskal Herria*, suite sur des thèmes basques de CH. BORDES.





La Maison de la Schola pendant la Révolution

(Suite)

Un pareil malentendu sur la façon de pratiquer le *loyalisme* en temps de révolution devait également conduire à la guillotine les deux Bance, père et fils, ex-imprimeurs à Lyon. Engagés dès le début du siège de cette ville parmi les canonniers de la garde nationale, ils s'étaient imaginé servir la cause de l'ordre aussi bien que de la Constitution en refusant de pactiser avec les troupes de *Collot-mitraille*, le comédien sifflé. Après la reddition de *Commune affranchie*, ils connurent à leurs dépens qu'un vaincu a toujours tort. Comme ils avaient réussi à gagner la capitale, un de leurs « confrères et amis » qui, par parenthèse, se trouvait leur obligé, eut le triste courage de les dénoncer au Comité de l'Observatoire. Accusés « d'avoir porté les armes contre les défenseurs de la liberté dans la rébellion de *Commune affranchie* », ils furent aussitôt incarcérés aux Bénédictins anglais.

En fouillant le père Bance, on trouva sur lui un petit carré de drap noir portant, au-dessus d'un Sacré-Cœur percé d'un glaive, l'anagramme I H S (*Jesus hominum Salvator*). A coup sûr ce scapulaire, témoin de la piété de son possesseur, ne pouvait prétendre à servir de passeport au même titre que la signature du commissaire Goulart, ornée des sacramentels *trois points*, à côté de laquelle il repose aujourd'hui entre deux feuillets du dossier ! Mais devait-on s'attendre à voir l'accusateur public y découvrir « le signe de ralliement de Pitt et Cobourg, le signal de l'atroce complot formé par les conspirateurs d'égorger les membres des Comités, de leur arracher le cœur, de les faire rôtir et de les manger » ?

Imputation ridicule dont on escomptait pourtant l'effet sur le public, car, selon Billaud-Varenes, « les appareils font illusion, et par l'illusion on conduit le peuple » ! Mais cette fois il ne semble pas que le peuple de la rue Saint-Jacques, la rue par excellence des libraires et des imprimeurs, ait accepté sans murmurer « l'illusion » d'un jugement aussi sommaire, si nous en croyons la délibération suivante : « Le 5 messi-

dor, des gens faisant courir le bruit que les Bance frappés du glaive de la loi étaient morts innocents, le Comité arrête qu'il sera écrit à l'accusateur public du T. R. pour faire taire ces bruits qui pourraient devenir dangereux sous tous les rapports ¹ ».

On ne connaît pas la réponse de Fouquier ; mais la statistique des condamnations à mort répond clairement à sa place : du 1^{er} au 22 prairial, 281 exécutions ; dans les huit jours suivants, 228 ; enfin du 1^{er} mesidor au 9 thermidor, 1138 exécutions.

La loi de prairial venait de supprimer pour les accusés toutes les garanties : interrogatoires, témoins, défenseurs. Autour des suspects on multipliait rigueurs et vexations.

Il y avait longtemps qu'aux Bénédictins anglais la musique s'était tue.

« Si les détenus, raconte le représentant Daunou, qui y fut enfermé, cherchaient dans les arts quelques distractions passagères, on s'empresait de leur en ravir les moyens ². » « A Port-Libre, nous dit Coittant, il fallut renvoyer basses, quintes, violons, parce qu'on nous a signifié qu'on ne voulait plus de musique. » On ne laissait plus la faculté de se faire des visites dans les chambres, car elles étaient considérées comme des rassemblements, encore moins d'écrire ou de recevoir des lettres. On en était venu à ne plus échanger une parole. Plus de lumière le soir, plus même de journaux. « Les livres dits de dévotion sont absolument prohibés comme pouvant exalter les têtes ; les livres de morale sont également proscrits parce qu'on ne veut pas que l'on pense. » Comment des êtres destinés à la « boucherie nationale » oseraient-ils d'ailleurs prétendre à des consolations de ce genre ?

Enfin depuis quelque temps « il court un bruit sourd sur les *Commissions populaires* ; il paraît certain qu'elles sont organisées et qu'elles vont entrer en activité ³ ». La nouvelle retentit comme un glas funèbre dans l'imagination des infortunés jusqu'alors enclins à se croire un peu oubliés de leurs inquisiteurs. Au reste, les incessantes apparitions du chariot fatal qu'on appelait « la bière roulante », les brusques réveils en pleine nuit par la voix trop connue de l'huissier du tribunal faisaient de la vie des prisonniers un cauchemar perpétuel. Et ce n'était pas seulement la fine lumière du printemps parisien qui devait mettre au cœur de ces malheureux une invincible envie de liberté et leur suggérer des pensées d'évasion.

Enfermé dans une chambre mansardée du troisième étage d'où la vue plonge sur le Val-de-Grâce et sur la petite rue des Marionnettes ⁴, le nommé Audibert a depuis longtemps remarqué un pan de charpente en construction à l'angle du bâtiment principal. S'il osait cheminer sur la gouttière qui court le long de la corniche, peut-être pourrait-il atteindre l'échafaudage. Une fois là, ne lui suffirait-il pas de se laisser glisser sur

1. A. N. W 385 et 1^{er} 2514.

2. Documents biographiques sur Daunou, N. Ln²⁷ 5,416.

3. *Histoire des prisons*, par Nougaret, an V.

4. La rue des Marionnettes était ouverte en face du passage des Carmelites, au n^o 27 actuel de la rue Saint-Jacques.

le mur de clôture pour gagner la rue ? Et ce serait la liberté, la vie reconquises ! Tout bien examiné, il tentera l'aventure à l'heure très matinale, où le sommeil appesantit les paupières du guichetier Hamel. Le voilà qui s'entortille dans les draps de son lit, met le pied sur la dalle, s'aplatit contre la muraille. Hélas ! une seconde seulement ! Un cri, un bruit de chute suivi de gémissements, les furieux aboiements du chien de garde ont réveillé le concierge. Motiège accourt, il trouve sur le pavé de la petite cour Audibert gisant dans son sang ; en hâte il mande le citoyen commissaire Spycket. On a transporté le blessé tout pantelant dans « une pièce du rez-de-chaussée », on le soumet à la torture d'un interrogatoire « autant, dit le procès-verbal, que son état a pu le permettre ». Et, non sans générosité à l'égard de ses compagnons de misère, il trouve encore la force de déclarer « n'avoir communiqué son projet à personne depuis qu'il l'avait conçu. Sa tentative n'était que l'effet des bruits sinistres dont on lui avait frappé l'imagination ». Aussitôt le chirurgien d'expédier ce demi-cadavre à l'infirmerie de la Force sous l'étiquette « malade des reins ». Le procès-verbal oublie de nous dire si le patient vécut jusque-là... ¹.

Cependant on entrait en messidor. Un exemple s'imposait pour éviter le retour de pareilles tentatives. On n'avait que l'embarras du choix. Crime irrémissible était le fait d'avoir, comme Francot, prêté de l'argent pour « acheter des louis ». En matière de crédit public, les inventeurs de la planche à assignats n'entendent pas raillerie ; ils savent retrouver les noms de leurs plus obscurs détracteurs sur les registres des prisons ; et Francot le brocanteur sera guillotiné le 8 messidor ².

C'est encore un certain La Rozée, ex-palefrenier aux Grandes-Ecuries, qu'on poursuit comme « complice de d'Alvinart, gouverneur des pages de Capet », et de Frédéricq, tailleur desdits pages. A sa charge on a relevé des achats « d'habits bleus à livrée » chez les principaux marchands fripiers. De là à imaginer un complot consistant à réunir « des caisses de vêtements » pour les envoyer aux émigrés, il n'y avait qu'un pas. Il fut vite franchi, et la guillotine compta une victime de plus ³.

Le 25 messidor, le chevalier Mecquenem d'Artaize, cultivateur, ci-devant écuyer de la ci-devant d'Artois, est extrait de la prison des Bénédictins anglais pour être conduit à la mort. Malgré ses 75 ans, le chevalier Mecquenem était un naïf. Sa « sensibilité », comme on disait alors, s'était refusée à croire qu'une parodie de justice pût s'accomplir sous le nom de loi.

De sa belle écriture claire on l'avait vu écrire à Fouquier, qui dut sourire : « Persuadé de ton équité ainsi que de la droiture de tes intentions, etc... » Il fut condamné pour « s'être opposé au recrutement de l'armée du Nord » ; mais en réalité, et le dossier en fait foi, son crime

1. A. P. Procès-verbaux des commissaires de police, section de l'Observatoire.

2. A. N. W 397.

3. A. N. W 414.

consistait à avoir entendu la messe d'un prêtre réfractaire. Lisez la dénonciation : « Depuis que le curé réfractaire est parti, M. ne s'est pas transporté à la messe et auparavant il y assistait tous les jours. Au contraire, il part depuis ce temps tous les samedis soirs de notre commune et n'y revient que le lundi. On sait qu'il va à Versailles, pavillon Le Tellier, pour le lendemain entendre la messe dans un garni. »

A ce moment-là les préoccupations théologiques tiennent une si large place dans l'esprit des jacobins qu'après le travestissement des dogmes et des fêtes catholiques, il n'est pas pour eux de passe-temps plus doux que de forger des entraves à la liberté de conscience. De telle façon qu'un historien de la Révolution a pu écrire : « Avec le recul de l'histoire, les assemblées politiques prendront l'aspect d'un long concile œcuménique. » Cette « mentalité » étrange, leur langage même la trahit. C. Desmoulin prend sans cesse à témoin « le sans-culottes Jésus » ; les mots « péché, concile, anathème », reviennent à tout instant sous sa plume. Danton emprunte des phrases entières de ses discours au Nouveau Testament. Barrère et Legendre inventent le Carême civique, les Catéchismes de la Constitution française, etc..., tandis que Chaumette lui-même, l'athée Chaumette ne craint pas d'évoquer le Sinai. Il est vrai qu'un homme de lettres détenu aux Bénédictins anglais, le nommé Coste d'Arnobat, dans le manuscrit heureusement soustrait aux investigations policières où il nous a laissé de si curieux portraits « d'après nature », assure « avoir eu l'honneur de lui parler sur la place de Nevers, à lui Chaumette revêtu de l'uniforme de saint François », et que ceci expliquerait l'âcreté de la haine de ce personnage : une haine de renégat ¹.

Quoi qu'il en soit, pour le disciple de Rousseau qui sommeille au fond de tout jacobin, le cléricisme c'est déjà l'ennemi. Si dès 1791 on faisait circuler contre les prêtres non assermentés des adresses grosses de menaces où le culte catholique « qui ne prétend différer du culte salariable par l'Etat que pour interdire à des sectateurs les devoirs de citoyen » est qualifié de conspiration, si un peu plus tard on avait laissé les nouveaux iconoclastes exercer leur rage sur les croix et jusque sur les statues du portail de Notre-Dame dont ils coupèrent toutes les têtes, on en était arrivé maintenant à faire la chasse aux prêtres. Dans la seule prison des Bénédictins anglais on en compta jusqu'à 29 à la fois. Il n'est guère de journée du tribunal révolutionnaire où l'on ne puisse en relever un grand nombre.

Comment, après cela, ne pas admettre avec l'agent national Blondeau que le *fanatisme* fût « éteint pour toujours » ? comment ne pas répéter après Sébastien Mercier, le député humanitaire et philosophe dont nous retrouverons le passage aux Bénédictins anglais : « Cette religion ne peut tenir devant toutes les idées nouvelles qui la repoussent dans le ridicule et dans l'oubli ² » ? Cependant, malgré les internements, malgré les héca-

1. *Les hommes de la Révolution peints d'après nature*, N. 1a³² 174.

2. *Le nouveau Paris*, N. 1a⁹ 74.

tombes, le *fanatisme* trouvait toujours des apôtres pour aller, au péril de leur vie, distribuer les sacrements aux fidèles ou porter les dernières consolations aux mourants. A côté des répugnantes physionomies de prêtres galantins et défroqués tels que les oratoriens Lebon et Fouché, le capucin Chabot, l'évêque Gobel, sans parler des Bassal, des Duquesnoy, des Laplanche, des Lequinio, des Maignet, de Monestier, des Vilate, etc., qui peuplent les assemblées, on aime à contempler les énergiques figures des Carichon, des Edgeworth, des Emery...

Il faut lire dans le *Journal d'un Bourgeois de Paris* l'émouvant chapitre que M. E. Biré a consacré à l'arrestation des abbés de Lalande et de Sambucy, tous deux enfermés aux Bénédictins anglais dans les derniers jours de messidor.

Depuis plus de huit mois, l'abbé de Lalande disait la messe sous l'humble toit d'un marchand quincaillier, en face du Palais de Justice, à la porte même du tribunal révolutionnaire. Les commissaires de la section de la Cité, soupçonnant « qu'il se passait là quelque chose de contraire aux principes de la République », sont venus faire une perquisition ; ils ont saisi « des burettes, des linges de calice, un ciboire, un porte ci-devant saintes huiles, le tout qui est des signes et monuments du fanatisme le plus pur ». Ils ont appris comment « le jour de la Fête-Dieu on avait mis un bouquet dans l'encoignure de la boutique et en dehors, en forme de distinction » ; mais dans leur interrogatoire ils n'ont pas su arracher à leur prisonnier ni à aucun de ses hôtes les noms des *fanatiques* que la célébration des mystères chrétiens avait réunis durant ces jours d'horreur.

« Dans une chambrette de la maison Bergeron, au quatrième au-dessus de l'entresol, logeait un tourneur en bois qui travaillait chez le quincaillier. Il était âgé de 29 ans et disait se nommer Sambucy. » On trouva en sa possession plusieurs reliquaires, un chapelet, des corporaux, etc. Ce tourneur en bois n'était autre que l'abbé de Sambucy, un des *aumôniers de la guillotine*, un des sept prêtres secrètement désignés pour accompagner chaque jour les charrettes depuis la Conciergerie jusqu'au pied de l'échafaud et y donner à un signal convenu l'absolution aux condamnés. Quand la main de la police s'abattit sur lui, on était à quelques jours seulement du 9 thermidor ; la Providence lui avait laissé le temps d'accomplir sa mission, la chute de Robespierre le sauva ¹. D'ailleurs, s'il est vrai de dire que la guillotine chôma plus souvent à la suite de cet événement, on peut constater que la virulence de l'anticléricisme n'en fut nullement atténuée. En l'an VI, les rapports de police ne roulent encore que sur les moyens de faire échec au *fanatisme*. « Par quelle fatalité, se demande l'observateur Dupin, échappait-il toujours aux attaques de la philosophie ? » et pour conclure il préconise des encouragements officiels à la secte des Théophilanthropes ².

1. A. N. W 49.

2. N. La⁹² 456. Rapports de police édités par A. Schmidt, professeur à Iéna, qui vint opportunément en prendre copie aux Archives deux ans avant l'Année terrible et les incendies de la Commune.

Beaucoup de laïques d'ailleurs s'étaient vu arrêter sur le seul soupçon de fanatisme. Pour s'en convaincre, qu'on jette un coup d'œil sur les fiches de la Sûreté générale.

Fanatique cette vieille demoiselle d'Obsonville, fille d'un ci-devant maréchal de camp, chez qui on avait bouleversé tous les lits et jusqu'au fruitier pour mettre la main sur une caisse remplie de titres féodaux ou autres pièces *inciviques*, sur un étui en bois contenant 62 jetons d'argent à *différentes faces de tyrans*, enfin et surtout sur un lot de neuf lettres de prêtrise concernant un prêtre réfractaire réfugié chez elle, l'abbé de l'Ort, son parent, ci-devant vicaire général du diocèse de Valence.

Et sur cette découverte, on n'a pas hésité à traiter la commune de Mantes en « vrai repaire d'aristocrates ». On a arrêté la vieille nourrice et femme de confiance de la maison, la femme Légaré, ainsi que son mari, « tous deux créatures de la d'Obsonville, cherchant à faire des prosélytes à l'aristocratie, colporteurs de la pétition des vingt mille ». On a arrêté sa tante, la marquise de Guermante, mère et parente d'émigrés, puis Beaufile, ex-administrateur du Mont-de-Piété, dont la femme était née d'Obsonville, et un autre Beaufile, cousin du premier. Tout l'entourage de la *conspiratrice* y a passé et a été expédié aux Bénédictins anglais en compagnie de l'abbé de l'Ort ¹.

Fanatique encore une autre détenue de la maison, M^{me} de MauSSION-Candé, veuve d'un ci-devant conseiller au Parlement et arrêtée à Montagne de Bel-Air (Saint-Germain-en Laye). Ses relations avec M^{me} Langlois de Pommeuse, comme elle née Chuppin, guillotinée le 12 floréal en même temps que son mari, son beau-frère, ses gens et ses fermiers, ne constituaient pas précisément une note rassurante pour l'avenir. On avait soin d'ailleurs de la montrer « très attachée à la rêverie des prêtres, comme il est constaté par une infinité de hochets tels que hosties, chapelets, os pourris, différentes sortes d'habits et autres ustensiles servant aux corps des arlequins que l'on appelait prêtres qui ont été trouvés chez elle à Paris lors de son arrestation » ².

Fanatique son amie la marquise de Fraguier, née de Mandat, femme d'un ci-devant officier des gardes du corps émigré, « caractère fier, hautain », de plus « présumée partager les principes fanatiques et contre-révolutionnaires parce que très liée avec des prêtres réfractaires qui sont tombés sous le glaive de la loi ³. »

S'étonnera-t-on ensuite de retrouver leurs noms avoisinant ceux du conseiller au Parlement Audibert, un autre détenu de la maison, du marquis de Monteynard, de M^{me} de Laubespain, née de Scoraille, etc., sur la longue liste de 300 accusés qu'avait adressée au Comité de Salut public la Commission populaire séante au Museum pour servir de ration journalière à la guillotine ?

1. A. N. F⁷ 4774 ¹³ et W 470.

2. A. N. F⁷ 4774 ¹⁰.

3. A. N. F⁷ 4774 ³².

De cette pièce il existe un reçu signé de la main de Fouquier à la date du 8 thermidor. Vingt-quatre heures plus tard, les infortunés allaient indubitablement monter sur l'échafaud, si juste au même moment n'avait sonné l'heure de Dieu, le neuf thermidor ¹.

Jusqu'à ces derniers temps on avait gardé comme un simulacre de procédure dans les jugements, quelques-unes de ces formes que Billaud prétendait réserver aux seuls patriotes. Mais cet appareil juridique masquait trop mal le geste du cambrioleur assassinant sa victime pour la détrousser. On résolut de le supprimer.

Des ordres venaient d'être donnés pour construire dans la salle du Tribunal des amphithéâtres capables de contenir cent accusés à la fois. Parmi les détenus on chuchotait que le « système de dépopulation » préconisé par Marat allait être adopté. Un tiers devait être guillotiné, un autre tiers assommé à coups de bûche, et le troisième tiers déporté verticalement, c'est-à-dire mis dans un bateau qui laissait tomber son chargement dans les flots ².

N'avait-on pas vu les membres de la Commune de Paris qualifier les massacres de Septembre d'*actes de justice* nécessaires ? n'avait-on pas entendu Couthon déclarer : « Il s'agit moins de punir les ennemis de la patrie que de les *anéantir* » ?

Hermann ne venait-il pas de proposer au Comité de Salut public de « purger les prisons *en un seul instant* » ? Son rapport, approuvé et signé de Robespierre, Carnot, etc..., n'avait-il pas provoqué l'arrêté chargeant la commission des administrations civiles, police et tribunaux, de rechercher dans les prisons « tous ceux qui *devaient être* les auteurs des scènes tant de fois projetées pour le massacre des patriotes et la ruine de la liberté ³ » ?

Le 28 messidor, Barrère demande la suppression des repas civiques et des fêtes sectionnaires « jusqu'à ce que la *population soit épurée* » ; et le 5 thermidor, le même Barrère avoue que, « malgré la célérité des jugements du T. R., le nombre des conspirateurs est si grand sur tous les points de la République que la veille les deux comités ont dû prendre des mesures pour les faire juger *tous dans peu de temps* ».

Au surplus, les événements se chargent de confirmer ces menaces. Pour commencer, on a ôté aux victimes tous moyens de défense, couteaux, rasoirs, canifs, compas à rouler les cheveux, petits outils à faire les fleurs et jusqu'aux mouchettes (quoique la chandelle ne fût pas permise), sous prétexte que c'étaient des armes tranchantes. A Port-Libre les municipaux « brisent la pointe des couteaux qu'ils n'emportent pas ». Aux Bénédictins anglais, le 3 thermidor, le Comité de l'Observatoire obtient la permission de perquisitionner dans la maison « à l'effet de s'emparer de tous les instruments en fer qui seront au pouvoir

1. N. Le ^{3*} 1259. Rapport de Saladin à la Convention.

2. *Histoire des prisons*, par Nougaret.

3. Arrêté du 7 messidor an II.

des détenus et autres effets suspects ou contraires à la sûreté de ladite maison d'arrêt¹. » Voilà nos prisonniers réduits à déchiqúeter avec leurs dents et leurs doigts les débris de viande qu'on leur distribue.

Dans le même temps, on creusait autour de toutes les prisons de profondes et larges fosses. Aux questions des prisonniers on répondait que « c'était pour des latrines nouvelles ; mais ces fosses n'étaient sans doute faites que pour enterrer et soustraire à la connaissance du peuple les victimes que l'on projetait d'assassiner ». Enfin plus d'un concierge ne se gênait pas pour déclarer que le 14 thermidor on pourrait mettre sur toutes les maisons d'arrêt l'écriteau : Maison à louer².

Et de fait, les opérations de « déblaiement » étaient commencées.

Après le Luxembourg, le Plessis, Lazare, Pélagie, on venait d'entamer Port-Libre. Le tour des Bénédictins anglais allait venir.

Aussi imagine-t-on sans peine quelle dut être l'émotion des détenus quand le 6 thermidor au soir ils entendirent plusieurs chariots s'arrêter devant la porte et qu'un son de cloche vint donner le signal de l'appel général. Tout le monde descendit dans la cour. A la lueur des torches on apercevait une nombreuse escorte, les uniformes bleus des gendarmes. L'un d'eux faisait ranger les femmes d'un côté, les hommes de l'autre, pour leur donner lecture de la liste fatale. O stupeur ! 45 noms y figurent, et ce sont toutes les femmes présentes dans la maison. La même angoisse étreint tous les visages. Où les conduit-on ? Ricanements des guichetiers et des gens de l'escorte, qui affectent de l'ignorer. Nul doute qu'on ne conduise les infortunées au tribunal révolutionnaire. Combien hâtif et cruel fut le moment des adieux ! Aux cris perçants du petit de Pracy, que sa mère venait de réveiller pour l'emmener avec elle, se mêlaient les sanglots des femmes séparées de leurs maris, les de Bouchaud, de Boisroger, de Pierre, de Purgoldt, etc... M. Fyot de la Marche ne pouvait s'arracher des bras de sa fille M^{me} de Séran ; Légaré, septuagénaire et infirme, suppliait qu'on le réunît au moins dans la mort à sa femme, ne pouvant, disait-il, faute de moyens pécuniaires, se passer de ses soins ; M^{me} de Tourzel serrait son fils contre son cœur, le recommandant à la sollicitude de D. Parker, avec lequel il s'était trouvé par hasard enfermé dans la même chambre³.

Pour cette fois cependant il ne s'agissait que d'un transfèrement.

On voulait faire de la place à une partie des 73 députés compromis dans l'affaire du 31 mai et qui, plus heureux que leurs collègues, n'eurent à payer que de la liberté leur attachement au « modérantisme ». On transporta les femmes à quelques pas de là, dans la maison de Port-Libre, tout entourée à cette époque de l'année de fleurs et de chants d'oiseaux, toute remplie aussi, hélas ! des lamentations des parents des

1. A. N. F⁷ 2516.

2. *Histoire des prisons*.

3. A. P. carton¹⁶ 414, 415, N. Journal de Coittant, t. 6¹¹ 22 et A. N. F⁷ 4774¹³.

victimes récemment envoyées au supplice. A ces malheureux on avait réservé un enclos spécial où ils pouvaient « pleurer à l'aise ». En entrant, les regards étaient frappés par des inscriptions tracées en lettres majuscules sur les murs du réfectoire commun. On y lisait, entre autres maximes : L'homme libre chérit la liberté même lorsqu'il en est privé. — La République fait le bonheur de la société ; elle range tous les hommes sous la bannière de l'intérêt commun. — Mœurs, vertu, candeur, voilà les principes du vrai républicain — etc... Nos prisonnières s'y rencontrèrent avec des personnages célèbres, les poètes Vigée et Florian, le peintre Hubert Robert. On raconte que ce dernier occupait ses loisirs à peindre des assiettes qu'il distribuait ensuite à ses compagnons. La famille de la marquise de Tourzel conserve au château d'Abondant deux charmantes aquarelles allégoriques, la *Captivité* et la *Délivrance*, dont le peintre voulut faire hommage à l'ancienne gouvernante des Enfants de France, en souvenir de leur commune détention ¹.

Dans la même nuit du 6 thermidor débarquait aux Bénédictins anglais le troupeau des 38 députés extraits de la prison des Magdelonnettes. A quelles tristes pensées devait s'abandonner S. Mercier, l'auteur de *l'An 2440* et des *Tableaux de Paris*, en se retrouvant prisonnier dans cette rue où quelques mois auparavant il avait été le témoin d'un si affreux spectacle ! « Le lendemain des massacres de Septembre, je descendais à pas lents la rue Saint-Jacques, immobile d'étonnement et d'horreur, surpris de voir les cieus, les éléments, la cité et les humains tous également muets. Déjà deux charrettes pleines de corps morts avaient passé près de moi ; un conducteur tranquille les menait en plein soleil et à moitié ensevelis dans leurs vêtements ensanglantés aux plus profondes carrières de la plaine Montrouge, que j'habitais alors. Une troisième voiture s'avance, un pied dressé en l'air sortait d'une pile de cadavres ; à cet aspect je fus terrassé de vénération, ce pied rayonnait d'immortalité ²... » Et le narrateur insiste sur la perfection de ce pied nu dont le modelé hantait sa mémoire, qui pouvait avoir appartenu à la gracieuse et infortunée princesse de Lamballe... Aujourd'hui lui aussi est menacé de s'en aller sans plus de cérémonial aux carrières de Montrouge ! Dans la foule qui entoure le convoi, à part ce pauvre garçon limonadier au sobriquet rabelaisien dont la touchante fidélité a suivi les députés de prison en prison et qui se fait reconnaître par un cri particulier, pas un visage ami ³. A ses côtés Mercier aperçoit le représentant du département du Gard, Aubry, qui prendra plus tard la succession de Carnot aux affaires de la guerre ; trois députés évêques constitutionnels, Cazeneuve, des Hautes-Alpes, Marbos, de la Drôme, et Royer, de l'Ain ; trois députés des Côtes-du-Nord, Couppé, Fleury et Girault, deux de

1. Journal de Coittant et papiers de la famille de Tourzel.

2. *Le nouveau Paris*, par Sébastien Mercier. V. sur cet auteur l'ouvrage de M. Bédard ; Champion, éditeur.

3. V. l'anecdote du P... *Vinaigre* dans Bailleul, *Almanach des Bizarreries humaines*. N. Lc²³ 334.

la Loire-Inférieure, Jaryet Lefebvre ; Rouault et Corbel, du Morbihan ; Queinnec, du Finistère ; Richon, de l'Eure, etc., etc... : Daunou, du Pas-de-Calais, le studieux Daunou, l'ex-oratorien, le futur archiviste de l'Empire et professeur d'histoire au Collège de France sous la Restauration, enfin Blanqui, des Alpes-Maritimes, dont un récit très vivant nous a décrit l'*Agonie de dix mois* et le séjour dans diverses prisons. Laissons la parole à ce témoin oculaire. Sur les ordres d'Amar et de Vouland, les députés quittent les Magdelonnettes, où on leur a fait partager le logement des *pailleux*, « bien assez bon pour des députés », au dire du concierge.

« Dès le lendemain au soir, des chariots couverts et moins incommodes que les premiers furent à la porte de la prison pour transférer les députés aux Bénédictins anglais. D'autres suivaient de près pour le bagage. La translation se fit entre dix heures et minuit. Les administrateurs préposés au convoi étaient aussi rampants après la mercuriale des commissaires qu'ils avaient été insolents auparavant, tant les scélérats sont lâches. Il fallut encore passer une nuit blanche ; mais la maison s'annonçait d'une manière favorable, nous oubliâmes le désagrément d'une nuit pour ne nous occuper que de l'avantage du changement. En effet, la maison était commode, propre, l'air sain et dégagé, la perspective agréable, la promenade délicieuse, et pour la première fois l'horrible aspect des grilles et des verrous disparaissait à nos yeux. Une seule peine venait troubler notre plaisir ; c'est que, pour nous y loger, on avait fait sortir les femmes qui y étaient en grand nombre et rendu par là le séjour désagréable aux autres prisonniers ; cependant ils ne nous en témoignèrent point d'humeur, et nous reçurent même avec intérêt et fraternité. Un local particulier nous fut destiné pour le logement ; la table, la promenade et les entretiens nous restèrent en commun. Les délices du nouveau séjour, s'il est permis de s'exprimer ainsi, nous faisaient oublier la sévérité avec laquelle toute communication avec l'extérieur était interdite.

« En vain employait-on tous les moyens pour nous faire tenir les nouvelles les plus intéressantes, jamais nous n'avons soupçonné qu'on songeât à user de ruse pour nous les faire parvenir ; aussi avons-nous souvent renvoyé ou brûlé sans le lire le papier que nous ne pensions pas être la gazette du jour et dans lequel on avait enveloppé du linge ou qu'on avait étendu au fond d'un panier en guise de tapis.

« Dans cette nouvelle demeure, nos jours s'écoulaient sans autre inquiétude que celle qu'occasionne naturellement l'incertitude de son sort. C'était le calme perfide qui précède toujours la tempête ; mais nous étions loin de penser que l'orage grondât de si près sur nos têtes. Un jour, c'était le 9 thermidor, entre 4 heures et 5 heures de l'après-midi, deux hommes armés, ayant le concierge à la tête, paraissent dans le jardin et affectent surtout de bien remarquer la portion du bâtiment que nous occupions ; ensuite ils disparaissent. Le soir, on nous fait rentrer une heure plus tôt qu'à l'ordinaire. On demande la cause d'une pareille nouveauté ; on répond que, les jours ayant diminué, il faudra,

dans la suite, se retirer de meilleure heure. La raison paraît plausible, et chacun rentre chez soi paisiblement.

« Cependant les sentinelles sont doublées. Celles qui sont dans le jardin chargent leurs fusils et s'annoncent prêtes pour onze heures. On se demande ce que tout cela signifie ; personne n'en sait rien.

« Peu de temps après, le tocsin se fait entendre ; des rassemblements se manifestent autour de la prison ; nos inquiétudes augmentent ; quelques mots saisis dans le brouhaha des rassemblements annoncent l'arrestation de Robespierre et de ses complices. Bientôt plusieurs hommes, le sabre à la main, précédés du concierge, se présentent de chambre en chambre et nous intiment l'ordre de nous coucher, et, qui plus est, de mettre bas nos habillements et jusqu'à nos culottes. Les scélérats ! Ils voulaient que leurs victimes fussent prêtes à être égor-gées ! Cette visite se répète de quart d'heure en quart d'heure pendant toute la nuit, qui fut des plus alarmantes.

« Enfin le lendemain nous fûmes avertis que la victoire remportée par la Convention nationale sur les Nérons de la France nous avait sauvés d'un massacre général dans les prisons. Chacun se félicitait sur le danger auquel il venait d'échapper ; chacun s'abandonnait à la joie ; un doux pressentiment nous annonçait un avenir plus heureux ; et en effet ce pressentiment n'a pas été trompeur. Pour nous il est incontestable que nous avons vécu jusqu'alors dans une agonie continuelle, et que cette agonie ne cessa qu'à l'époque du 9 thermidor ¹. »

(*A suivre.*)

JEAN DE LA LAURENCIE.

1. *L'Agonie de dix mois*, par D. Blanqui.





Trois Chansons populaires

du Bas-Limousin

La *Tribune* avait annoncé dans son numéro de janvier que, désireuse d'élargir le cercle de ses études, elle s'occuperait de folklore et de chanson populaire. Elle commence aujourd'hui à réaliser ce programme en publiant trois chansons limousines d'inspiration religieuse qui lui ont été aimablement communiquées par MM. J.-B. Chèze, J. Plantadis et L. Branchet.

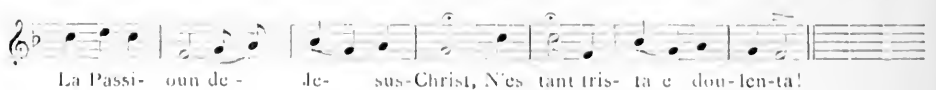
REVELHADAS

C'est le temps joyeux de Pâques, où l'on coupe les verts rameaux, où les cloches s'en vont à Rome, et où, par les claires nuits embaumées, retentit la lente mélodie des quêteurs d'œufs. On nous assure que la tradition s'en va, de ces pittoresques *revelhadas*, dont, il faut bien le dire, la Foi n'était pas seule à faire les frais. Il se peut. La région de Corrèze, où nous revenons chaque année, est cependant restée fidèle à la vieille coutume, et les trois pièces que nous donnons ici — les deux premières surtout — sont celles dont s'autorisent encore ses *revelieurs*.

J.-B. CHÈZE.

I

LA PASSIOUN DE JESUS-CHRIST



La Passioun de Jesus-Christ.
N'es tant trista e doulenta !

Escoutaz la, petiozs e grands,
Venez tous per l'entendre !

Qu la saubra, qu la dira,
N'aura granda indulgensa ;

Qu la saubra, qu la dira pas,
Fara sa penitensa.

*De la dire, cela n'est rien,
Faut savoir la comprendre.*

— N'es pas ! n'es pas ! sou dis Jesus,
Co n'es pas traïsenssa.

— Venez demain, après midi (2),
Vous verrez mon corps prendre ;

Vous verrez mon front couronné,
En des (3) épines blanches ;

Vous verrez mes deux bras cloués,
Et mes deux pieds ensemble ;

Vous verrez mon côté percé
En d'un grand coup de lance ;

Il a marché sept ans pieds nus (1),
pour faire pénitence,*

*Et aussi sept ans tête nue,
Pour la faire plus grande.*

*Il a jeûné quarante jours,
Sans rien manger ni prendre*

*Que, le dimanche des Rameaux,
Une pomme d'orange.*

*Sou dis sent Pierre a sent Jan :
— Quala rejaouvissensa ! (1)*

*Et vous verrez mon sang couler
Tout le long de mes membres ;*

*Et vous le verrez ramasser
Par quatre petits anges ;*

*Et dedans un calice d'or,
Sur une nappe blanche (2*),*

*A mon père l'apporteront,
En chantant mes louanges ;*

*Et vous verrez dedans le ciel,
Les étoiles descendre ;*

*Elles descendront sur mon corps,
Comme feuilles des arbres*

(Bisser chaque couplet.)

(1*) Variantes recueillies à Bort :

— Jésus a marché sept ans pieds nus
Sur des épines blanches.

— Jusqu'au dimanche des Rameaux,
N'ayant qu'une pomme d'orange.

— Jésus ne puis pas l'achever,
En fit part à ses anges.

— Tu verras le fils de Dieu
Sur une croix bien grande.

— Tu verras ses pieds et ses mains
Qui seront liés ensemble.

— Tu verras son sang ruisseler
Tout le long de ses membres.

(2*) Couplets complémentaires :

— Tu verras la lune monter
Et le soleil descendre.

— Tu verras la terre trembler
Et les rochers se fendre.

— Tu entendras les enfants crier
Dans le sein de leur mère.

— Ils crieront : Pardon, mon Dieu !
Pardon, Miséricorde.

— Tu verras le ciel s'obscurcir
D'un grand nuage sombre.

1. *Quala rejaouvissensa !* Cette exclamation de saint Pierre se place, croyons-nous au moment de l'entrée triomphale de Jésus à Jérusalem, le dimanche des Rameaux.

2 Ici, quelques chanteurs continuent en limousin. Leur version ne diffère pas, en ce cas, de la version française, et, saut *côté percé* qui se change en *flanc traucha*, et *couler* en *rialar*, l'une est, textuellement, la traduction de l'autre.

3. *En des, Par des, Avec des.* Préposition passée du limousin au français. Nous la retrouvons souvent.

II

REVELIAZ VOUS, AMIS

Mor. 1^{re} de Marche.



Re- ve-lliaz vous a- mis, Au- ra es l'hou- ra. Counten-tan Je- sus-Christ
A- mai sa mè- re. Jé- sus-Christ tout puis- sant s'est lais- sé pren-
dre Comme un pe- tit en- fant Sans se dé- fen- dre.

Reveliaz vous, amis ;
Ara es l'oura.
Contentam Jesus-Christ,
Amai sa « mera ».
Jesus-Christ tout-puissant
S'est laissé prendre,
Comme un petit enfant,
Sans se défendre.

Dounaz nous quauques eous,
Ma bouna femna.
Fasez lous nous passer
Per la fenestra.
Se de fenestra n'i a,
Drubez la porta,
E se de porta n'i a,
La chatounieira.

L'an pris e l'an menat
A la Crouz Granda.
Ati l'an courounat
D'espinas blanchas.
L'un porta lou martel,
L'autre las tachas (1) ;
L'un 'i amena un *soufflet*,
L'autre li cracha.

Qu nous n'en dounara
De bouna gracia,
Sa part del Paradis
Li sera facha ;
Qu n'en dounara mas
De mala gracia,
El pus prioun de l'Infern
Aura sa plassa.

Ount' eras vous adounc,
Ma bouna « mera »,
Quand vostre filh sufriat
Sur lou « Calvera » ?
— Era el ped de la Crouz,
Trista e doulenta,
Quan moun filh n'en fazia
Sa penitensa.

Disaz *Pater noster*,
« Peras » e « meras »,
Peus paubres « revelieurs »
Qu'an tant de pena ;
Grand dangier de mourir
Per las estradas,
Ou be de s'engauliar
Dins las levadas.

FINALE

(Air : *O filii et filiae*.)

E se sount bous,
Dounaz lous nous ;
Se sount pouiris
Jitaz lous aus ches,
E se sount couas
Laissaz lous friar.

Alleluia !

1. *Tacha, tachou*, du celtique *tac*, clou. M. l'abbé Val a compris et écrit « l'autre l'attacha ». La tradition orale est coutumière de ces petits méfaits.

III

LA MORT

Mouv^t cadencé. Allegro.

Ré- veil-lez-vous, les hom mes, Vous qui dor-mez i- ci Oh! la
gran-de fo- li- e De dor- mir sans sou- ci.

*Réveillez-vous, les hommes,
Vous qui dormez ici.
Oh ! la grande folie
De dormir sans souci !*

*La mort n'es pas flaticira,
Ela ne stata re ;
N'emmena omes et femmas,
Enfans, petiotzs e grans.*

*Vesez la mort qui ronla,
Que ronla eitour de vous.
Ela fai couma l'oumbra,
Ela vous seg pertout.*

*Lous reis, amai las reinas,
En tous liours beus ribans,
N'auran pas mai de gracia
Que lous paubres païsans..*

*Dins la vila de gloria,
Lou paradis leies.
Dieu nous fassa la gracia
De lei nous rajauvir.*

IV

RÉVEILLEZ-VOUS

Mouv^t assez lent.

Ré- veil-lez- vous mes chères les â- mes, Le bon Jé- sus s'en va mou- rir,
Le bon Jé- sus s'en va mou- rir, C'est lui qui nous ap pel- le. Ré- veillez-
vous, Sou- ve- nez- vous. De vos pé- chés con-fes- sez- vous. De vos pé-
chés con-fes- sez- vous.

*Réveillez-vous, mes chères les âmes,
Le bon Jésus s'en va mourir (bis).
C'est lui qui nous appelle,
Réveillez-vous,
Souvenez-vous.
De vos péchés
Confessez-vous (bis).*

*On le monta sur le Calvaire,
Le vendredi après midi,
A l'heure que l'on chante
Le Gloria in excelsis.
Il est bien dans son Paradis.*

*De loin, il voit venir sa vierge mère
Qui verse larmes nuit et jour
De se voir dans la misère,
De voir mourir son cher enfant
A coups de lance dans les flancs.*

*Mes chers amis, je vous exauce.
D'un très bon cœur faut prier Dieu,
Dire quelques prières,
Dire un Pater et un Ave
Pour tous les pauvres trépassés.*

Recueillie à Bort (Corrèze).



HENRY DU MONT

(Suite)

L'incursion de Du Mont en ce domaine du plain-chant qui n'était pas le sien fut exceptionnelle. Elle nous a fait perdre de vue pour un instant la suite de son œuvre musicale proprement dite.

Il est temps d'y revenir ; d'autant qu'il ne nous reste plus qu'à étudier maintenant la collection des grands motets à deux chœurs et cinq instruments, spécialement écrits pour la chapelle du Roi ¹. Par le nombre et les proportions des pièces qu'il renferme, ce recueil, paru après la mort de l'auteur, est d'un intérêt considérable, puisque le style et la disposition en allaient devenir classiques en France pour les compositions d'église développées.

Quelle est la part de Du Mont dans l'élaboration de cette formule destinée à une fortune aussi durable ? En est-il l'unique inventeur ou dans quelle mesure ? Question qui se pose d'abord et dont l'importance historique dépasse certainement celle du jugement à porter sur le mérite intrinsèque de ces motets. Voyons s'il est permis d'espérer la résoudre.

En premier lieu, l'examen du texte suggérera cette remarque : c'est que le musicien avait déjà presque entièrement abandonné les proses ou poésies latines modernes. Trente ans auparavant, les ouvrages des latinistes contemporains étaient encore en pleine faveur. Cependant, des vingt motets du recueil, la plupart et les plus considérables empruntent le texte des psaumes ou des hymnes de l'Église. Quelques-uns à peine ont des paroles modernes et, parmi ceux-là, plusieurs précédem-

1. *MOTETS pour la Chapelle du Roy, mis en musique par Monsieur DU MONT, abbé de Silly et maître de la musique de ladite Chapelle. — A Paris, par Christophe Ballard.... MDC LXXXVI (Imprimez par exprès commandement de Sa Majesté).*

Notons pour mémoire que, dans le catalogue de son cabinet, Brossard comptait encore « Six Motets à grand chœur qui n'ont point été imprimez, à cinq voix concertantes ou du premier Chœur, cinq voix du second Chœur et quatre Instrumens ».

Ce sont évidemment des œuvres semblables à celles de 1686, et faites en vue de la même destination.

ment employés par le compositeur¹. Par exemple, ce fameux motet « de l'Éternité » : *O æterne misericors Deus*, dont il avait fait jadis, en son livre de 1668, une de ses plus longues pièces à voix seule.

Vers le temps où Du Mont écrivait ses dernières œuvres, la réforme à quoi Perrin s'était employé ne jouissait donc plus des faveurs de la mode. Pourquoi? Il est assez difficile de le dire, d'autant plus que, si nous avons cru pouvoir placer la composition des grands motets entre 1678 et l'année de la mort du maître, cette évaluation reste quand même hypothétique². Dès 1675, Perrin était mort. Les années précédentes, tout entier à ses opéras français, absorbé par le souci de ses procès et de ses emprisonnements, il avait dû négliger la musique d'église. Mais il n'était pas le seul à travailler dans ce genre. Si les compositeurs renoncent donc à utiliser le talent médiocre de ces compilateurs, sans doute la raison en est qu'ils ne trouvaient pas en leurs élucubrations l'ampleur et la variété que requéraient de plus en plus leurs ambitions musicales.

Les pièces du livre de Du Mont, de celui de Pierre Robert son collègue, celles de Lulli même (toutes parues vers le même temps) présentent des proportions très considérables. Sans excessives répétitions, elles arrivent à une durée ignorée autrefois. Le style, les procédés y apparaissent très neufs et très divers. Qui donc, parmi ces humanistes obscurs, eût pu fournir la matière de ces vastes ensembles et s'essayer à lutter avec le lyrisme des livres sacrés désormais adoptés par les maîtres? Ces pâles motets modernes, commentaires sans relief d'une pensée pieuse ou timides esquisses de dialogues monotones et symétriques, ne se prêtaient point au développement. Leurs stériles élégances ne se

1. Ce n'est pas que l'on possède toujours les musiques à quoi ces textes se rapportaient. Mais un certain nombre se trouvent cités dans un petit livret à la date de 1670 : *Motets et élévations de M. Du Mont pour le quartier de Juillet, Aoust et Septembre 1670*.

C'est la collection des textes des pièces qui devaient être chantées à la Chapelle durant ce trimestre. L'exemplaire, à la bibliothèque Sainte-Genève, est relié aux armes de Philippe d'Orléans et d'Henriette d'Angleterre.

M. Terry signale un livret analogue (que je n'ai pas vu) pour l'année 1666 (octobre, novembre, décembre).

Ces livrets, distribués apparemment à ceux qui avaient entrée à la messe du roi, nous apprennent que les maîtres de musique avaient coutume d'arrêter leur répertoire, au moins dans ses grandes lignes, avant de prendre leur service en quartier.

Le livret de 1666 contient 31 pièces; celui de 1670, dix de plus.

Les textes de quatre se retrouvent parmi ceux des grands motets dont il est maintenant question. Mais cela ne veut pas dire qu'ils se réfèrent aux mêmes compositions.

2. Je rappelle que cette évaluation se fonde sur les possibilités d'exécution des grands motets à telle ou telle époque, suivant les usages de la Chapelle, le nombre des exécutants, les dimensions des édifices, qui, surtout à Versailles, ont beaucoup varié.

A noter pourtant que si l'usage ordinaire, presque quotidien, de ces grandes œuvres ne saurait guère remonter plus haut que 1678, il se peut qu'antérieurement quelques-unes aient été écrites en vue d'une cérémonie extraordinaire. Nous verrons que cela est en effet arrivé.

faisaient supportables que par leur brièveté. Les versificateurs continueront encore à s'exercer en l'oratorio, où la forme dramatique soutient leur imagination défaillante. Mais ils seront réduits au silence quand on leur demandera le texte d'une ample composition de pure musique.

Les musiciens du roi firent preuve de goût en cherchant une source d'inspiration plus haute et plus pure. Les Livres saints, les Psaumes surtout leur offriront désormais d'admirables sujets, d'une élévation variée et soutenue, toujours d'un pathétique grandiose. En revanche, au point de vue liturgique, ces œuvres auront le tort de ne plus présenter de rapport véritable avec la signification intime du service divin.

Exécutés pendant la messe, sans souci de la place que la liturgie leur assigne, ces psaumes transforment l'office en concert spirituel. Et c'est pourquoi les églises paroissiales résisteront longtemps avant de faire accueil aux compositions de la messe du roi. Leurs maîtres de chapelle en transporteront les effets et les procédés dans leurs messes et autres œuvres plus vraiment d'église, où, il le faut avouer, ils sont assez mal à leur place.

Sans vouloir excuser un abus dont les conséquences furent funestes, on peut, au nom de la musique, plaider les circonstances atténuantes. Etudions ces motets comme s'ils eussent été faits pour le concert, si les scrupules de convenance liturgique l'emportent. Et cependant la splendeur un peu théâtrale de cet art n'a pas besoin de cette atténuation prudente. Il est bien celui qui convenait aux heures d'épanouissement suprême de la royauté française. N'est-il pas merveilleusement à sa place en cette chapelle, le chant du Psalmiste, sous la magnificence du verbe dont la version de l'Eglise a revêtu la rude familiarité du texte original ? Les accents humbles et pénétrants de la véritable prière, la musique ne doit-elle pas, pour être entendue, se les interdire presque, en présence d'un roi qui même devant Dieu n'oublie point sa grandeur ? devant cette cour agenouillée sous ses yeux et dont la piété, fût-elle sincère, n'est point détachée du monde ? Que l'art du musicien plutôt s'efforce, en d'amples constructions sonores, à rivaliser avec l'abondance des périodes majestueuses qui, par la bouche des prédicateurs, descendent de la chaire ! Ou qu'au fond du sanctuaire, ainsi qu'en une fresque savamment ordonnée, il fasse surgir les visions formidables évoquées à la voix du Roi-prophète !

Est-ce trop, pour réaliser cet idéal, de toutes les ressources dont la musique dispose ? Ce sont des masses d'instruments et de voix qu'il faut animer désormais, et la grandeur du monarque, comme dit un contemporain, n'y paraîtra pas moins que dans ses armées. Les maîtres devront donc user des recherches d'une technique plus diverse, sinon plus riche que celle du passé. Ils s'appliqueront à graduer les effets, à transformer par de multiples combinaisons leurs moyens d'expression. La variété des scènes qu'offrent les Psaumes, la richesse pittoresque de leurs images les convient naturellement à ce travail. Aussi

les motets écrits dans la manière nouvelle ne sont-ils plus le développement d'une seule pensée musicale ou le groupement ingénieux d'un ensemble d'éléments mélodiques inséparables. Ils deviennent œuvres complexes, organiquement composées. Et cette complexité paraît bien leur caractère le plus saillant et le plus neuf.

Un certain nombre d'épisodes juxtaposés les composent : étroitement liés d'abord entre eux, encore que l'on sente bien qu'il faudrait peu de changement pour que chacun se suffît à soi-même. Mais avec le temps, à mesure que les dimensions de la pièce vont s'accroissant, l'indépendance de chaque épisode s'affirme : jusqu'à ce que le motet en arrive à n'être plus qu'une suite de morceaux développés absolument distincts. C'est la forme classique des cantates et des oratorios de Bach et des autres maîtres classiques. En France, les motets de Lalande la montrent réalisée déjà.

Du Mont n'est antérieur à Lalande que de bien peu (pour ce qui regarde ce genre de composition). Cependant les motets de son recueil de 1686 gardent encore une toute autre cohésion. Les divisions, beaucoup moins nombreuses, se laisseraient encore envisager chacune isolément, ainsi que l'on peut faire des différents morceaux d'une symphonie ou d'une sonate. Toutefois, les proportions de l'ensemble ne sont pas telles qu'on doive supposer que l'œuvre ait jamais été exécutée autrement qu'en entier. En outre, au contraire de ce qui se fera plus tard, au cours d'une même division, différentes combinaisons vocales s'emploient tour à tour : solistes isolés ou groupés diversement, ensembles d'une partie ou de la totalité de la masse chorale. Dans les compositions postérieures et déjà chez Lalande, chaque morceau comporte ses moyens d'exécution particuliers, les mêmes d'un bout à l'autre. Tel sera un grand chœur à cinq voix ; tel autre un air en solo, un duo, un quatuor. Tous ont leur prélude et leur ritournelle finale, disposition qui permet de les détacher facilement d'un ensemble où chacun garde son unité. Du Mont reste loin de cette différenciation parfaite, puisqu'il emploie partout les diverses ressources des voix de ses deux chœurs.

Gardons-nous de croire que ces œuvres, dites à deux chœurs sur le titre, soient composées dans le système classique des contrepointistes du xvi^e siècle. Il ne s'agit plus de deux groupes égaux, d'allures indépendantes quoique combinés pour être le plus souvent simultanément entendus. Le système français du xvii^e siècle emploie deux ensembles de cinq voix : mais l'un comprend seulement cinq solistes, l'autre tout le reste des chanteurs dont le musicien dispose. Quand tous deux s'unissent, le petit chœur, voix par voix, récite à l'unisson du grand. Ces motets sont en réalité des œuvres pour chœurs et soli, et la 9^e Symphonie de Beethoven donne très bien l'idée de leur disposition vocale. Nulle part on n'y trouverait une phrase écrite à plus de cinq voix réelles.

A défaut de toute indication explicite dans le texte ¹, la lecture de la

1. Les parties séparées imprimées portent d'ailleurs toujours « *Récit* » en tous les

musique réservée au petit chœur suffirait à prouver son caractère particulier. Sans parler des nombreux passages en *solo*, ceux qui sont écrits à plusieurs voix le sont d'un tout autre style que celui des grands ensembles et tel qu'on voit immédiatement tout ce qu'une exécution collective lui enlèverait de mérite et de signification. Au surplus, ce procédé, caractéristique de l'école française de ce temps-là, n'était que le développement d'une tradition déjà ancienne à la Chapelle. Quelles que soient les différences qui d'autre part les séparent, ces grands motets dérivent directement des pièces à deux chœurs dont Nicolas Formé, vers 1610, aurait été l'inventeur. Sauval, qui lui fait honneur de cette innovation, en marque assez la vogue quand il ajoute que tous les maîtres de la Chapelle royale s'empressèrent depuis lors à en reproduire l'ordonnance.

Il faut nous en rapporter à sa parole, puisqu'aucun des motets de Formé n'a été conservé. Pour juger du mérite de ce successeur de Du Caurroy au service d'Henri IV et de Louis XIII, il ne reste qu'une *Messe à deux chœurs*, imprimée en 1638, qui donne une idée de sa façon de traiter les deux groupes de voix¹. Elle est significative. Au grand chœur — le second — sont dévolus des contrepoints massifs, de sonorité ample et majestueuse et dont l'architecture robuste n'a rien de commun avec la liberté fleurie du premier. A celui-ci reviennent d'assez longs passages à une ou deux parties sur une basse vocale par quoi se laisse déjà pressentir la basse continue. Là aussi, souvent s'affirme une recherche d'effets mélodiques expressifs, que rendrait bien mal l'unisson de plusieurs voix.

Nul doute que les motets dont parle Sauval n'aient été écrits dans le style de cette messe, ni que cette alternance des solistes et des ensembles n'ait paru aux contemporains une nouveauté merveilleuse. Aussi le succès de ces compositions fut-il considérable, bien que ces procédés inusités aient soulevé longtemps des critiques². La Chapelle royale en

passages où les voix du premier chœur ont à chanter, seules ou groupées, pendant les silences du grand chœur. On y lit l'indication contraire « *Tous* » quand elles se confondent respectivement avec lui.

En résumé, les parties du premier chœur contiennent la totalité de celles du second, c'est-à-dire les tutti ; plus ce qui leur appartient en propre. Brossard avait donc raison quand, parlant des difficultés qu'il y a à réunir les éléments d'exécution de ces pièces, il dit que « en rigueur » les cinq voix concertantes suffiraient pour la partie vocale.

1. Il y a d'ailleurs à la suite de cette messe un motet du même style, en partie composé sur un thème traité au cours des morceaux précédents. Ce motet, *Ecce tu pulchra es, amica mea*, devait sans doute s'exécuter au cours de l'office, à l'offertoire par exemple ou en manière de sortie, comme on le ferait d'une pièce d'orgue. Il ne faut pas oublier qu'au temps de Formé la Chapelle royale ne possédait aucun orgue de quelque importance et qu'on pouvait bien chercher à y suppléer par quelque autre moyen.

Le motet est à deux chœurs, l'un à cinq voix, l'autre à quatre. Les effets, les procédés sont tout à fait ceux de la messe avec quoi il fait corps.

2. Formé a fait allusion à ces critiques dans sa dédicace à Louis XIII : «... Ceux qui trouvent des défauts en tout ce qui naît en ce siècle et ne se donnent point d'autre occupation que d'en médire, seront obligés de priser ce qui ne se peut repré-

garda le monopole ou tout au moins la tradition, et dix ans après la mort de Formé, Gobert, son successeur, atteste que les morceaux développés du répertoire étaient habituellement traités à deux chœurs entendus de la sorte ¹.

De Gobert, il ne nous est resté que les mélodies qu'il avait adaptées à la paraphase des Psaumes de Godeau ². Son collègue, Picot, ne nous est pas mieux connu. C'est regrettable, car suivre le progrès de cette forme serait intéressant en ces années où la musique évolue si sensiblement et où le style de la basse continue commence à prendre faveur. Il faut arriver jusqu'à Jean Veillot, maître de la Chapelle depuis 1643, pour constater où elle était parvenue vers le milieu du siècle. Une copie de la bibliothèque du Conservatoire nous a gardé deux motets à deux chœurs de Veillot : œuvres de transition, mais où la forme de Du Mont se laisse déjà pressentir.

Comme Du Mont, Veillot choisit des textes liturgiques, *O filii et filia* et *Sacris solemniis* ³ : l'un et l'autre morceau écrits pour deux chœurs à cinq voix, le premier doublant le second dans les ensembles ⁴. Le développement musical est encore assez restreint, les épisodes de chaque division, d'étendue médiocre, peu caractérisés. Mais — ceci est remarquable — l'accompagnement, outre la basse continue, comporte déjà des instruments : dessus de violon (souvent dédoublés dans les ritournelles) et basse de violon pour l'*O filii* ; grande symphonie à cinq parties pour le *Sacris solemniis*. En dehors des préludes et de courtes ritournelles, le rôle de cet orchestre se réduit au renforcement des parties vocales dans les ensembles. Tous les passages propres au premier chœur s'accompagnent de la seule basse continue.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.

dre sans contredire V. M. puisqu'Elle les a trouvées agréables : Son autorité et l'intelligence qu'Elle a des sciences les obligeant à la modestie convaincra leur jugement pour me le rendre favorable... »

On consultera sur Formé un article de Michel Brenet, « Un oublié de Fétis » dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires* (I, p. 64). J'ai moi-même analysé son œuvre en deux articles de la *Revue musicale (Histoire et critique)* (1^{er} août 1903-1^{er} juin 1904).

1. «... Nos ouvrages sont ordinairement pour l'Eglise et pièces fort longues de cette manière... le grand chœur, qui est à cinq, est toujours rempli de quantité de voix ; aux petits chœurs les voix y sont seules de chaque partie... » — (Lettre à C. Huygens du 17 octobre 1646.)

2. Paris, 1659, in-12). Ce petit livre ne contient que les mélodies seules. On ne sait s'il en a été publié les parties d'accompagnement.

3. Ces textes n'ont pas dû toutefois être mis en musique pour servir aux mêmes usages. On peut penser qu'ils étaient encore seulement destinés à paraître, à l'office, aux jours et au moment marqués par la liturgie, et non à servir d'accompagnement à la célébration d'une messe basse, ainsi qu'on fit plus tard.

4. Dans le premier chœur seul se rencontrent des phrases mélodiques isolées ou de courts passages à une, deux ou trois voix. Le grand chœur est toujours à cinq et ses entrées ont bien le caractère de *tutti* marquant la conclusion de chaque épisode et de la pièce entière.

Il arrive quelquefois dans ces ensembles qu'une ou deux voix du premier groupe complètent les accords par quelques notes de remplissage, au lieu de doubler simplement leur partie. Ces exceptions sont trop rares pour changer cependant l'aspect général.



Nouvelles de la Musique d'Eglise

ROME. — A l'heure où paraîtront ces lignes, l'*Edition vaticane des livres liturgiques grégoriens* aura imprimé ses premières pages. Sa Sainteté, en date du 24 juin, a réglémenté à cette occasion le travail de la Commission, et a transmis ses instructions au R^me Dom Pothier, président de la Commission pontificale, par une lettre fort importante que nous reproduisons ici :

Traduction de la Lettre adressée au nom du Saint-Père par S. Em. le Cardinal Secrétaire d'Etat au R^me P. Dom Joseph Pothier, Abbé de Saint Wandrille, O. S. B., Président de la Commission pontificale pour l'édition vaticane des livres liturgiques grégoriens.

RÉVÉRENDISSIME PÈRE,

Les travaux préparatoires de la Commission pontificale pour l'Edition vaticane des livres liturgiques grégoriens ont mis en évidence les avantages multiples d'une simplification dans l'œuvre de rédaction, qui permettra de profiter davantage des résultats obtenus jusqu'ici par les initiateurs de la restauration grégorienne.

C'est pourquoi, après avoir adressé de nouveau aux moines Bénédictins, spécialement à ceux de la Congrégation de France et du monastère de Solesmes, des louanges méritées pour le concours intelligent et fructueux qu'ils ont prêté à la restauration des mélodies de l'Eglise, le Saint-Père a daigné décider, dans sa haute bienveillance, que l'Edition vaticane à publier serait basée sur l'édition bénédictine publiée à Solesmes en 1895 ; il reconnaît ainsi la valeur incontestable de cette œuvre de restauration si bien entreprise. Et c'est à Votre Paternité, en sa qualité de Président de la Commission pontificale, que le Saint-Père confie la mission délicate de réviser et corriger l'édition en question ; et dans ce travail Elle se fera aider des divers membres de la Commission, utilisant aussi, dans la mesure du besoin, les précieuses études paléographiques poursuivies sous la sage direction du R^me abbé de Solesmes. Et pour que cet important travail procède avec plus de promptitude et d'ensemble, Sa Sainteté se réserve de faire appel aux divers membres de la Commission, pour une collaboration plus directe aux livres liturgiques dont la restauration mélodique est moins avancée.

Pour mieux assurer l'exécution de ces dispositions, le Saint-Père a daigné prendre les décisions suivantes, dont je vous fais part au nom de Sa Sainteté :

1^o Le Saint Siège prendra sous son autorité et sa haute protection l'Edition

spéciale des livres liturgiques qu'il recommande comme typique, laissant par ailleurs le champ libre aux études des savants grégorianistes.

2° Pour éviter toute espèce de monopole, de droit ou de fait, l'Édition vaticane typique pourra être librement reproduite par les éditeurs, sous les conditions prévues par le *Motu proprio* du 25 avril 1904.

3° Les Membres et les Consultants de la Commission prêteront au Président, pour faciliter sa tâche, le concours bienveillant de leurs lumières et de leur science. Ils seront aussi à la disposition du Saint-Siège pour les autres travaux analogues, et pour examiner les publications qui devront être soumises à l'approbation de la Sacrée Congrégation des Rites.

4° Pour sauvegarder, dans le présent et l'avenir, les droits indiscutables du Saint-Siège sur le chant sacré, partie intégrante du patrimoine de l'Église catholique, la haute direction, soit pour la composition des livres liturgiques, soit pour l'approbation à donner aux diverses publications liturgiques, en particulier aux Propres et aux offices nouveaux, est confiée à l'É^me Cardinal Préfet de la Sacrée Congrégation des Rites, qui s'entendra avec le Président de la Commission pour les dispositions et mesures convenables ; celles-ci seront mises en vigueur d'accord avec le Cardinal Secrétaire d'Etat, soussigné.

5° Les droits de propriété du Saint-Siège, c'est-à-dire ceux qui concernent les travaux d'impression entrepris par le Saint-Siège lui-même et par les éditeurs déjà autorisés par lui à reproduire l'Édition vaticane, sont garantis par le caractère de la publication, par la physionomie personnelle de l'Édition elle-même, et par la renonciation formelle généreusement faite par le Père Abbé de Solesmes et Votre Paternité de tous les résultats, déjà publiés, de leurs précédents travaux.

6° Ces dispositions, et spécialement le choix de ce qui est pris pour base de l'Édition vaticane, c'est-à-dire l'édition faite à Solesmes, en 1895, auront l'avantage de sauvegarder la lettre et l'esprit des documents pontificaux antérieurs, y compris le Bref adressé au Père Abbé de Solesmes le 22 mai 1904, et à réaliser la meilleure solution scientifique et pratique.

En portant à la connaissance de Votre Paternité ces dispositions prises par le Saint-Père, et bien assuré que dans son zèle et sa sollicitude Elle consacrera ses soins les plus diligents à exécuter parfaitement ces mêmes dispositions, je profite de l'occasion pour me dire de nouveau, avec les sentiments de l'estime la plus distinguée,

De Votre Paternité Révérendissime,

Le très affectionné dans le Seigneur,

R. Card. MERRY DEL VAL.

Rome, le 24 juin 1905.

C'est avec la plus vive satisfaction que nous insérons cette lettre, qui règle d'une manière définitive la question pendante depuis si longtemps et qui confère une fois de plus à notre maître vénéré le R^me P. Dom Pothier la direction de l'Édition vaticane en cours de publication. Les atermoiements des derniers mois, dont les ennemis de la cause bénédictine et dissidents de toute sorte profitaient pour décrier l'édition et semer le doute sur sa réalisation, sont donc dissipés. Les industries françaises du livre peuvent se déclarer satisfaites, le Cardinal Secrétaire d'Etat déclarant à nouveau au nom du Pape qu'il n'y aura aucun monopole ni en droit ni en fait. Les travaux de la Commission vont donc se poursuivre sans entraves et nous donner bientôt l'édition rêvée.

La Rédaction.



BIBLIOGRAPHIE

ALBERT DUPAIGNE. — **Le Solfège par le Chant**, Méthode formant l'oreille et la voix des enfants avant la notation et la lecture. Manuel scolaire in-18 cartonné. Librairie Hachette et C^{ie}, Paris.

L'ÉDUCATION ORALE DE LA MUSIQUE, *Considérations suggérées par le Manuel de M. Dupaigne.*

Le Manuel scolaire que vient de publier M. Dupaigne est un excellent petit livre que nous ne saurions trop recommander aux maîtresses et sous-maîtresses chargées des classes enfantines dans les ouvroirs, écoles maternelles et écoles primaires, et aussi aux mères de famille qui ont souci de développer chez leurs enfants le goût de la musique. Sa lecture m'a suggéré quelques considérations que j'ai quelque plaisir à formuler ici. Partisan acharné de la *tradition orale* qui nous a donné toute la musique médiévale et la chanson populaire, je ne saurais dire combien la diffusion de la méthode de M. Dupaigne serait un bienfait dans les écoles et dans les familles. M. Dupaigne pose en axiome que *l'enfant doit apprendre à chanter avant d'apprendre à lire*. En cela il a parfaitement raison, car le susurrement de nos babys en quête d'exprimer n'est-il pas déjà un chant avant que leurs lèvres soient parvenues à formuler des syllabes assez nettes et surtout avant même qu'ils parviennent à grouper ces syllabes en mots librement exprimés et capables de représenter quelque chose de précis à leur esprit ?

Les intervalles mélodiques et l'échelle des sons, une échelle bien réduite, sans doute, ne devraient-ils pas être au début les premiers rudiments de l'éducation ? L'éducation de la parole parlée et chantée devra tout au moins être simultanée, sans demander, bien entendu, à l'enfant toute compréhension de ce qu'on parvient à lui faire faire par l'imitation. N'en est-il pas déjà de même pour les syllabes qu'il groupe d'abord sans qu'elles lui représentent rien de précis ? C'est remonter plus haut que M. Dupaigne, qui ne commence à imposer ses exercices qu'aux enfants de cinq ans. Musicien, ou du moins destiné à le devenir, je me souviens avoir eu dès l'âge de trois ans la notion du charme qui peut découler d'unir deux ou plusieurs syllabes musicales pour en former de courtes phrases qui enchantaient déjà mon âme d'enfant. Comme le dit fort bien M. Dupaigne, *le chant est aussi naturel à l'homme que la parole* (nos ancêtres n'ont-ils pas chanté avant d'avoir inventé le jeu des syllabes et créé le langage ? on ne peut avoir de doute en cela); d'où pour moi la nécessité absolue, si vous voulez que votre bébé soit musicien, de lui représenter les sons par des syllabes dès ses premiers balbutiements d'enfant. Point n'est besoin, comme le dit M. Dupaigne, de lui apprendre le nom des 7 notes de la gamme dans ces premiers efforts d'éducation de l'oreille; *la la la* suffiront, si vous le voulez bien, mais à la condition d'obtenir avec l'enfant la conscience de l'unisson d'abord, qui entraînera de lui-même celle des intervalles conjoints par l'imitation. Bornons-nous donc à prendre l'éducation de l'enfant à cinq ans, comme le demande M. Dupaigne, c'est déjà tard pour moi, et voyons ce qu'il leur impose. Après avoir rendu hommage à la loi de 1888 qui a imposé en France théoriquement l'enseignement élémentaire de la musique obligatoire *pour tout le monde*, tout en déplorant que l'application de cette loi ne soit pas faite consciencieusement et avec méthode, M. Dupaigne, s'élevant contre les adversaires de cette loi, prétend que tous les enfants *naissent* musiciens et, sans l'avouer, que ceux qui ne

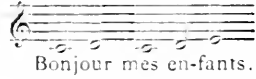
le sont pas ou sont inaptes à le devenir sont des infirmes. En cela je suis complètement de son avis : si le bon Dieu nous a donné une voix, c'est pour nous en servir, comme il nous a donné une langue pour parler. Ceux qui ont la voix irrémédiablement fautive ou l'oreille, c'est par atavisme, dégénérescence ou infirmité. Les prétendues inaptitudes, comme il le dit fort bien, sont très souvent dues à des lacunes ou à des réactions dans le premier âge dont les souvenirs sont effacés. M. Dupaigne est donc pour l'éducation orale dès l'âge de cinq ans dans les écoles et prétend arriver tout au plus à *un insuccès sur cinquante élèves*. Je l'admets volontiers. Il a même pu appliquer sa méthode grâce à l'obligeance de l'administration sur différentes classes et différents âges et degrés de développement ; ceci je le tiens de lui-même en conversation, ce qui donna des résultats d'observation bien intéressants et instructifs.

Sur une classe enfantine de cinquante élèves, il y aura donc un déchet ; sur une classe supérieure d'enfants de 7 ans par exemple, la moyenne sera de 5 ; sur une classe supérieure d'enfants de 9 ans, la moyenne sera de 10 ; sur une classe supérieure d'enfants de 11 à 13 ans, la moyenne sera de 15 environ ; sur une d'enfants de 15 ans, elle descendra encore à 20 environ. Si vous appliquez l'expérience à des cours du soir pour adultes, vous arrivez alors à des moyennes effrayantes de plus de moitié du contingent de jeunes gens, absolument rebelles à la musique ceux-là, et dans l'impossibilité de retenir *un air* et de le chanter à peu près juste. Je ne me souviens pas exactement de ces chiffres, retenus au hasard d'une conversation, mais je me souviens d'avoir été très frappé des résultats d'une semblable enquête. Allez en faire une semblable en Allemagne ou en Suisse, et vous m'en direz des nouvelles. Là *tout le monde* chante et *chante juste* ; le goût personnel et les éléments de doctrines esthétiques peuvent être contestables parfois, mais le résultat est acquis et pour la vie. C'est pourquoi la théorie de M. Dupaigne est juste et son application désirable. Voici en quelques mots son système. *En France on commence trop tard* ; de là vient tout le mal ; et l'on veut surtout imposer à l'enfant dès la première leçon une terminologie embrouillée. On traite la musique comme on traite une langue morte ; on commence par l'écriture et la grammaire, tandis que c'est l'euphonie de la langue, sa prononciation exacte, sa *vie* qu'il faut chercher à reproduire, *son accent* en un mot, la musique n'étant *qu'un composé d'accents* ; rien n'est donc plus logique que de la traiter comme une *langue vivante* que vous apprend votre bonne en vous menant à la promenade. C'est alors, quand votre oreille sera tout à fait formée, que toutes les théories du solfège et sa terminologie vous seront faciles à concevoir et attrayantes, comme répondant au besoin que l'enfant aura de fixer ce qu'il a appris par l'imitation et en se jouant. Après qu'on a appris à parler et à exprimer sa pensée, on apprend à lire. C'est logique pour le discours : il faut qu'il en soit de même pour la musique.

M. Dupaigne s'écrie : *« La musique est une langue vivante dont les notes sont les mots. Et il n'y en a que sept ! Sept mots ! quel « Volapuk », quel « Esperanto » peut être aussi simple ? »* Je rectifierai en cela que les notes ne sont pas des mots, mais seulement des *syllabes* servant à faire des mots et, pour mieux dire, des lettres, les syllabes étant plutôt les neumes ou formules qui, enchaînés l'un à l'autre, forment des mots et des phrases entières. Tels furent l'éducation médiévale et l'art grégorien, lequel mit plusieurs siècles à se fixer définitivement dans les livres et ne s'en est pas trouvé plus mal, ce me semble. Telle fut aussi la tradition qui nous a recueilli l'admirable florilège de nos chansons populaires que la mémoire fidèle de beaucoup de nos paysans nous transmet encore.

M. Dupaigne propose donc aux jeunes mères et maîtresses des *petits enfants, avant même qu'ils sachent lire*, la méthode suivante : 1° se garder de parler d'aucun des signes de la musique, de notes, de valeurs diverses, de portées, de clefs, « où l'idée simple des sept notes de la gamme se cache sous des caractères compliqués ». On commence donc par le *chant lui-même*, qui charme tout d'abord, et par l'application constante à ce chant des noms usuels des sept notes de la gamme appliquées, quelle qu'en soit l'échelle, à *la seule gamme d'ut majeur*. L'enfant prendra donc l'habitude de nommer par leurs noms les notes de tous ces chants. Afin d'apprendre à l'enfant à

écouter, reconnaître les sons entre eux, ce qui distingue les vrais musiciens, on appliquera à ces notes des phrases de la vie auxquelles l'enfant répondra par les notes elles-mêmes



s'écriera le maître en entrant en classe, et tous

de répondre en chœur *do ré do ré mi*. Tel serait le résultat auquel il faudrait atteindre.

M. Laurent de Rillé et, à son instar, M. Dupaigne ont déjà composé bien des petits chants à l'usage des tout petits enfants, et c'est l'application de ces chants qui constitue toute la méthode. Ainsi :

Ros- si- gnol jo- li, jo- li ros-si-gnol
do ré do ré mi mi fa mi fa sol

et bien d'autres du même genre.

Quant au rythme et à la mesure, il n'en est pas question ; à la mesure parfois pourtant M. Dupaigne fait allusion, et c'est en cela que sa méthode pour moi se complique et soustrait l'initiative de l'enfant à la simple imitation inconsciente. Combien je préfère la méthode purement rythmique de *l'accent du mot*, dont M. Dupaigne ne paraît pas avoir deviné la portée dans ses exemples ! C'est en cela et *pour cela seul* que sa méthode est vraiment intéressante, car elle se rattache, sans en avoir l'air, aux racines profondes de notre musique antérieure. Et que serait-ce si, au lieu d'avoir affaire à des *enfants français* et à notre *langue française*, sans accent, sans arsis, *toute thétique* ? C'est alors que l'enfant serait vite, et sans le savoir, musicien, s'il était porté vers cette méthode par l'accent du mot ! Fatalement plusieurs exemples fournis par M. Dupaigne sont fautifs quant à l'accent, si nous ne venons pas corriger la pauvreté de notre langue en créant des accents arbitraires et secondaires. Je prends au hasard parmi ses exemples. En voici de bons :

Je sais dire un chant	(finale thétique)	chanter, est charmant.
do ré do ré do		do ré do ré do

Mais dans :

Le so-leil est beau	Allons l'admi-rer.
do ré mi ré do	ré do ré mi ré

quitte à sacrifier l'euphonie des syllabes, comme guide-mémoire moins précieux que ne le croit M. Dupaigne, je préférerais :

Le so-leil est beau	Allons l'admi-rer.
do mi ré mi do	ré do mi ré do

comme donnant deux accents arsiques arbitraires sur les deux syllabes *so* et *ad*, l'accent réel français étant sur les deux thésis *beau* et *rer*. Mais combien plus vivante est cette version et en même temps plus apte à réveiller la conscience rythmique et musicale de l'enfant, surtout si vous l'accusez de la main !

Quoi qu'il en soit, très intéressant est le Manuel de M. Dupaigne, et sûrs en sont les résultats, surtout si, à mesure que s'éveille à la musique la conscience de l'enfant, vous développez cette méthode, et, abandonnant ce petit vocabulaire enfantin, vous l'étendez à la *chanson populaire* et à la *contilène grégorienne*, sans jamais vous préoccuper du rythme ni de mesure, ne faisant reposer toute la méthode que sur *l'accent*. Nos pères n'ont pas autrement agi au moyen âge, et cela n'a pas empêché la musique figurée d'éclorre et de prospérer. C'est une vieille méthode, mais avec elle vous ferez *des musiciens* ayant conscience de la plastique de la phrase musicale et de sa vie intérieure.

CH. BORDES.

Le Gerant : ROLLAND.

- N^o 4. **Récit, Arioso et Air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».
Pour basse avec accompagnement d'orgue et du quatuor d'orchestre avec hautbois solo.
- N^o 5. **Air de la Cantate pour le XIX^e Dimanche après la Trinité** « *Ich will den Kreuztag gerne tragen* ».
Pour basse et hautbois obligé.

5^e LIVRAISON : Duos à 2 voix égales

- N^o 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche Esto mihi** « *Du wahrer Gott* ».
Pour soprano et alto avec 2 hautbois obligés.
- N^o 2. **Duetto de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».
Pour soprano et alto, continuo et contre-basse.
- N^o 3. **Duo de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».
Pour soprano et alto avec 2 hautbois non obligés.
- N^o 4. **Duo de la Cantate pour le 6^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist das Heil* ».
Pour soprano et alto avec flûte et hautbois obligés.

6^e LIVRAISON : Duos à voix inégales

- N^o 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche de Quasimodo** « *Am abend aberdesselbigen Sabbaths* ».
Pour soprano et ténor avec basson ou violoncelle obligé.
- N^o 2. **Duo de la Cantate du dimanche de Misericordias Domini** « *Des Herr ist ein reugeter Hirt* ».
Pour soprano et ténor.
- N^o 3. 1^{er} **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».
Pour soprano et basse avec violon obligé.
- N^o 4. 2^e **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».
Pour soprano et basse avec hautbois obligé.

Je reste avec toi « *Ich lasse dich nicht* », motet à 2 chœurs et 8 voix, extrait de la VII^e livraison : *Motets et dialogues choisis des maitres allemands des XVII^e et XVIII^e siècles.*

CANTATES COMPLÈTES

- Cantate pour les élections municipales de Leipzig** « *Wir danken dir Gott* » avec orgue concertant (parue). **5 »**
- Cantate pour le 24^e Dimanche après la Trinité**, « *O Ewigkeit du Donnerwort* » 2^e composition (parue). **5 »**
- Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité**, « *Ach Gott von Himmel* » (sous presse). **5 »**
- Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent**, « *Schwingt freudig euchempor* » (sous presse). **5 »**
- Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité**, « *Jesu der du meine Seele* » (sous presse). **5 »**
- Cantate pour le 27^e Dimanche après la Trinité**, « *Wachet auf* » (sous presse). **5 »**

CAMPRA André.

O dulcis amor cordis mei, à voix seule (soprano), *extrait de la VI^e livraison* **2 »**

CARISSIMI Giacomo.

HISTOIRES SACRÉES (3^e livraison) (fragment).

- Histoire d'Ezéchias** (air de ténor solo). **1.25**
- Histoire du mauvais riche** (*fragment*), (air de soprano). **1.50**
- Histoire du Jugement de Salomon** (*fragment*), duo des deux mères (2 soprani). **1.25**
- Histoire des Pèlerins d'Emmaüs** (*fragment*), trio et chœurs (2 soprani, basse et chœurs). **2.25**
- Histoire de Jephthé** (*fragment*), déploration finale (soprano et chœurs). **2.50**
- La Plainte des damnés** (*intégral*), à 3 voix (2 ténors, basse et chœurs). **3 »**

MOTETS (extraits du v^e recueil).

- O vulnera doloris**, à voix seule (basse). **1.50**
- O piissime Jesu**, à 3 voix (2 ténors et basse). **2.25**

CHARPENTIER Marc-Antoine.

HISTOIRES SACRÉES (III^e livraison).

- Dialogue de Madeleine et Jésus** (*intégral*), (soprano et ténor). **2 »**
- La Peste de Milan** (*intégrale*), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). **2.50**
- Le Reniement de Saint Pierre** (*intégral*), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). **4 »**

MOTETS (extraits du vi^e recueil).

Dilecte mi, a 3 voix, 2 tenors et basse	2.50
O amor, o bonitas, o charitas, a 3 voix 2 ténors et basse	2.50

CLÉRAMBAULT Nicolas.

O mysterium ineffabile à voix seule baryton, <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1 »
--	-----

COUPERIN François (S^r de Cruily).

O mysterium ineffabile a 3 voix (ténor, soprano et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

DUMONT Henry.

Peccator ubi es, dialogue spirituel à 2 voix (ténor et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

ECCARD Johann.

Agneau de Dieu (<i>O Lamm Gottes unschuldig</i>), à 5 voix, <i>extrait de la VII^e livraison</i>	1.25
--	------

LEGRENZI Giovanni.

Qui non renuntiat omnibus, dialogue spirituel à 3 voix (2 ténors et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.75
--	------

LULLI Jean-Baptiste.

Ave cœli mundus supernum, motet à 3 voix (soprano, ténor et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.25
--	------

MOREAU Jean-Baptiste.

Chœurs pour la tragédie d' « Esther » de Racine, publiés d'après les éditions de 1689 et 1696, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	7 »
Chœurs pour la tragédie d' « Athalie », publiés d'après l'édition de 1690, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	5 »

RAMEAU Jean-Philippe.

Deus noster refugium, motet à voix seule (ténor), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1.50
---	------

SCHUTZ Heinrich.

PETITS CONCERTS SPIRITUELS (extraits de la 1^{re} livraison).

Mon âme prenant l'essor (<i>O süsßer, o freundlicher</i>), à voix seule (ténor ou soprano).	2 »
Je veux louer sans cesse le Seigneur (<i>Ich will den Herren loben allezeit</i>), à voix seule (soprano).	1.50
Exauce-moi (<i>Erhoere mich</i>), à 2 voix (2 soprani).	1.50
Quando se claudunt lumina (<i>Wann unsre Augen schlafen ein</i>), à 2 voix (soprano et basse).	2 »
Ton sang, Seigneur Jésus (<i>Das Blut Jesu Christi</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
O pieux amour (<i>Die Gott seligkeit</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
Anima Christi sanctifica me (<i>Die Seele Christi heilige mich</i>), à 3 voix (2 ténors et basse).	2 »

(Extrait de la viii^e livraison).

Loué sois-tu, Jésus-Christ (<i>Ehre sei Dir Christe</i>), chœur final de la Passion selon saint Mathieu (chœur a 4 voix)	1.25
Dialogus per la Pascua, dialogue spirituel, quatuor (2 soprani, tenor et basse).	3 »



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 7

JUILLET



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Catalogue alphabétique de la Collection "Concerts spirituels"

Documents pour servir à l'histoire de la Musique Religieuse de Concert

Jean-Sébastien BACH

Airs et duos choisis extraits de ses cantates d'Église, à l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la Schola Cantorum, de leurs élèves et des amateurs, en notation usuelle, avec les parties des instruments obligés, nuances et indications d'exécution, la traduction française du texte allemand et la réalisation de la basse, par ALEX. GUILMANT; 6 livraisons dont quatre pour voix de soprano, alto, ténor et basse et deux de duos à voix égales et à voix inégales dont le détail suit :

1^{re} LIVRAISON : *Airs pour soprano*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour la fête de l'Annonciation** « *Wie Schön leuchtet* ». Pour soprano avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour tous les temps.** Pour soprano et hautbois obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour la fête de la Réformation** « *Ein feste Burg ist unser Gott* ». Pour soprano avec quatuor d'orchestre.
N^o 4. **Air de la Cantate pour le premier Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour soprano avec violon solo obligé.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le XII^e Dimanche après la Trinité** « *Du sollst Gott deinen Herren lieben* ». Pour soprano et deux hautbois obligés.

2^e LIVRAISON : *Airs pour alto*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour le mardi de Pâques** « *Bleib bei uns* ». Pour alto avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Pour alto avec violon solo obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Misericordias Domini** « *Der Herr ist mein getreuer Herr* ». Pour alto avec hautbois d'amour obligé.
N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour diverses circonstances** « *In allen meinen Thaten* ». Air d'alto avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Jubilate** « *Ihr werdet weinen und heulen* ». Pour alto avec violon concertant ou flûte obligés.

3^e LIVRAISON : *Airs pour ténor*

- N^o 1. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 8^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist dir gesagt* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 2. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 3. **Récit et Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour ténor avec hautbois obligé.
N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ». Pour ténor avec flûte obligée.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le 21^e Dimanche après la Trinité** « *Aus tiefer noth* ». Pour ténor avec deux hautbois obligés.

4^e LIVRAISON : *Airs pour basse*

- N^o 1. **Air de la Cantate du XIV^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist nichts Gesundes* ». Pour basse et orgue obligé.
N^o 2. **Récit et Air de la Cantate pour la fête de la Purification** « *Ich habe genug* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . . 11 fr.

SOMMAIRE

Numéro consacré aux Assises de Clermont pour être distribué aux membres honoraires des fêtes

<i>Du sort de la Musique religieuse en France devant les lois actuelles</i> , Mémoire communiqué aux Assises de musique religieuse de Clermont-Ferrand.	Charles Bordes. Vincent d'Indy.
Lettre à M. Charles Bordes sur le même sujet.	
<i>Les Chants de la Pentecôte</i> , conférence prononcée aux Assises de Clermont.	Amédée Gastoué.
<i>Les Assises Musicales religieuses de Clermont-Ferrand</i> , Compte rendu des fêtes.	Jean de Muris.
<i>Bibliographie.</i>	

Du sort de la Musique religieuse en France

DEVANT LES LOIS ACTUELLES

*Mémoire communiqué aux Assises musicales de Clermont-Ferrand
des 12, 13 et 14 juin 1905.*

Le Souverain Pontife, en consacrant par son récent *Motu proprio* du 22 novembre 1903 la réforme du chant religieux, a pu, par cet admirable document, réglementer d'une manière artistique et définitive le rôle de la musique associée à la liturgie dans la chrétienté tout entière, là où la stabilité des gouvernements et le respect de la religion pouvaient en assurer l'application parfaite sans entraves directes ou errements trop difficiles à vaincre ou à surmonter. Mais pour un pays tourmenté comme le nôtre, au lendemain des pires mesures qui désagrègent les communautés et enlèvent aux fabriques la plus grande part de leurs ressources, en attendant de pires épreuves encore, à la veille de cette séparation qui va découronner l'Eglise de France, si elle ne la fortifie, ou du moins compromettre sinon ruiner ses plus chères institutions, que vont devenir les maîtrises ? La musique, art de luxe, sera la première à souffrir de

cette crise, elle en a déjà beaucoup souffert. Que pourrait pour elle le document pontifical, et comment nous sera-t-il possible de l'appliquer et d'édifier quelque chose de stable sur ces ruines? C'est ce que nous allons tâcher d'envisager ici.

Fondateur de la *Schola Cantorum* sur les doctrines mêmes que consacra, dix ans après, le document pontifical, je me suis cru autorisé à écrire ce court mémoire, sans toutefois me faire grande illusion sur son action et ses résultats, le clergé ayant en ce moment-ci des soucis et des préoccupations d'un ordre plus impérieux. Ceci explique pour beaucoup le peu de bruit que fit en France la promulgation du *Motu proprio* et sa mise en œuvre; beaucoup de curés omirent d'en faire part aux fidèles, beaucoup de Semaines religieuses négligèrent aussi de le reproduire; les préoccupations de l'heure actuelle expliquent cela facilement et aussi, souvent, le peu d'intérêt que MM. les curés accordent aux choses de l'art. Mais les artistes, les musiciens d'église que le *Motu proprio* encouragea et que sa réalisation enflamma, on ne peut leur en vouloir de s'y intéresser, et, par devoir professionnel du moins, leur rôle est de s'y appliquer et de chercher par tous moyens à en assurer le triomphe. C'est ce que nous avons cru bon de faire à la Schola.

Devant l'état présent des choses, quel sera donc le caractère que devra prendre la réforme, et que devons-nous solliciter de NN. SS. les évêques et du clergé? La réforme devra, à mon sens, être avant tout *populaire*, et c'est aux moyens à trouver pour rendre le chant religieux *populaire* que nous devons tendre.

Quelques curés l'ont déjà compris dans leurs paroisses, et, puisque nous sommes réduits par économie à nos plus modestes moyens, usons de ces seuls moyens et améliorons-les de notre mieux. Les réfractaires à la réforme pontificale se sont écriés qu'on n'aurait pas raison des errements passés et encore moins de la routine des chantres; nous pourrions ajouter tout bas aussi: du mauvais goût, voire même du mauvais vouloir de certains curés. Des chantres, il n'y en aura plus, puisqu'on n'aura plus d'argent pour les payer. Je n'ose pas dire qu'il en sera de même des curés, ce qui simplifierait par trop les choses, car la France trouvera toujours, j'en suis sûr, de quoi rétribuer les ministres de son culte; mais du moins cette table rase de tous les moyens musicaux prétendus artistiques d'une paroisse ne peut qu'être favorable à la réforme: c'est alors qu'il n'y a plus rien sur un terrain tout à fait déblayé que l'on peut songer à y réédifier quelque chose. Que devra être ce quelque chose? C'est ce qu'il s'agit de bien définir. Dans beaucoup de paroisses plus de maîtres de chapelle, plus de chantres, et, pourrais-je bien ajouter, plus d'organistes, car c'est déjà fait accompli dans beaucoup d'églises. Que nous reste-t-il pour chanter les louanges de Dieu? Le curé, il a souvent la voix fausse et ne peut venir à bout de sa préface. S'il veut montrer de l'initiative et suppléer à l'inexistant par de l'existant de haut goût, à quelles turpitudes allons-nous souvent être voués? Gare à nous! L'harmonium aussitôt pris d'assaut par une dame du lieu, on va organiser autour des petits concerts pseudo-religieux pour le grand profit

d'amour-propre de la dame en question, si heureuse de venir en aide à M. le curé. Je passe sur le détail de ce que nous entendrons. Donc, si comme éléments nous avons d'une part M. le curé et de l'autre la dame en question, malgré la voix fausse de M. le curé et une préface un peu boiteuse, je n'hésite pas à mettre de côté M^{me} une telle pour chercher des éléments plus stables surtout dans la paroisse, car ces dames de bonne volonté sont d'humeur changeante et souvent fort susceptibles. Il se produira des heurts soit avec le pasteur, soit avec d'autres dames de la paroisse que l'initiative de M^{me} une telle a fait loucher. A qui faudra-t-il nous adresser... aux vicaires ? Ici nous avons affaire à un élément un peu remuant parfois, mais quelquefois aussi plein d'initiative et de désintéressement. Elevés au séminaire où les doctrines de Dom Pothier et de Solesmes ont transpiré malgré souvent le mauvais vouloir des supérieurs, il y a des chances qu'au moins un des deux jeunes abbés soit musicien et qu'il ait fait partie de la Schola grégorienne... souvent occulte du grand séminaire, ce qui lui assure déjà une légère teinture de doctrines sûres qui ne demandent qu'à être appliquées autour de lui ; l'autre vicaire, s'il n'est pas un convaincu, se réchauffera petit à petit au contact fécond de ce collègue, et devant l'impossibilité de *se payer des chantres*, il faudra faire de son mieux pour faire chanter le peuple. Et dans le peuple que trouvons-nous pour chanter ? De bonne volonté, point la plupart du temps, car pour moi il est encore loin le temps où, dans notre France, la communauté entière des fidèles prendra part aux chants de l'office, comme cela se fait communément en Allemagne et en Suisse par exemple ; et c'est pourtant à cela qu'il faut tendre en s'y prenant de suite, vu l'impossibilité où se trouvent les fabriques de subventionner des lutrins et encore mieux des maîtrises et des maîtres de chapelle.

Créer des chantres volontaires et les grouper autour du lutrin, c'est un rêve : on n'en trouvait déjà pas de salariés, on en trouvera encore moins de bénévoles. Ce qu'il faut, c'est user des mémoires fraîches de la paroisse chez les enfants et les jeunes filles et les exercer. En revenir aux temps anciens où l'on chantait sans livres et où la seule *tradition orale* régnait. Apprendre la notation par méthode et créer ainsi des musiciens au sens moderne du mot, c'est, si j'osais le dire, *commencer par la fin*. Etudier la voix des enfants du catéchisme, les classer par groupes de *consonants* et de *dissonants*, ceux dont les voix s'accordent et ceux dont les voix véritablement rebelles ne se plient à aucune discipline de l'oreille. Ne se préoccuper pour commencer que des premiers et négliger les autres, ne leur permettant que de donner dans les cantiques à refrains populaires dont ils peuvent facilement retenir les cadences.

Aux premiers, chercher à inculquer tout d'abord les formules psalmodiques pour alterner dans le chant des psaumes à vêpres, et dans certaines courtes antiennes pour les saluts. Peu après, ceci acquis, leur apprendre... pour mieux dire leur *seriner* un ou deux ordinaires des messes, la messe *Orbis factor* des dimanches ordinaires, par exemple,

et la messe des Anges. Un *Credo* tout au plus, et ainsi lestés, répéter pendant des mois ce petit bagage mélodique pour bien familiariser l'oreille de tous aux formules grégoriennes. Ceci fait, nous aurons raison ainsi de la part peut-être la plus réfractaire de la paroisse : les garçons ; il nous restera à nous occuper des filles. Ici, c'est du pain bénit, et, à moins que nous ne soyons entravés par des sanctions disciplinaires, des exclusions de confrérie, de tous ces petits accidents souvent saugrenus qui viennent paralyser les meilleures bonnes volontés, nous nous trouvons certes en présence du meilleur élément musical de la paroisse : des voix fraîches, presque toujours justes, toutes facilement éduquées, certaines souvent même fort jolies. J'ai vu opérer des miracles avec les confréries, et puis, c'est l'avenir de la paroisse. Ce sont elles qui amèneront le plus vite au chant populaire et unanime, car elles *dureront* à l'église et y resteront fidèles. Ne sont-ce pas les femmes qui, leur existence entière, suivront les offices divins ? car, hélas ! beaucoup de jeunes garçons devenus adultes les désertent. Comme je le disais tout à l'heure, j'ai vu s'opérer des merveilles par les confréries, et rien que par le secours de la tradition orale. Aucune de ces jeunes filles ne savait la musique, et elles vous chantaient messes grégoriennes et même palestriennes avec une sûreté d'attaque et des fraîcheurs de voix à décourager des chanteuses de profession. Il est vrai qu'on en perdait parfois quelques-unes par la faute de M. le doyen, qui les avait surprises le soir à danser sur la place. Il faudrait souvent fermer les yeux, surtout quand il s'agit de jeunes filles chrétiennes qui peuvent rendre de si grands services au chant de la paroisse. C'est en les attirant à l'église et les y *distrayant*, si ce mot n'est pas singulier à cette place, qu'on les conservera et les fera revenir souvent. Donc exercez les chants de confrérie et renforcez-les de quelques jeunes filles de la bourgeoisie, sans trop exiger qu'elles soient Enfants de Marie et les contraignent à des fougues de petites pratiques. Y adjoindre aussi quelques dames qui, comme elles, ont quelques notions de musique et touchent du piano. Celles-là serviront de chefs d'attaque et entraîneront le troupeau, car c'est bien d'un véritable troupeau qu'il s'agit, s'appuyant les unes aux autres et dévalant quand, au milieu des rires comprimés, il se produit une déroute qui fait tourner souvent tout au désastre. En leur serinant bien, comme aux garçons, les mêmes ordinaires de messe et les faisant chanter à deux chœurs, on arrivera à obtenir sinon le *chant unanime*, du moins un *chant populaire* souvent fort convenable et respectueux du culte.

Resterait le chant des hommes ; ceci est le plus dur, et c'est ici que notre vicaire aura dure besogne. Eux, hélas ! sont minorité dans l'église, et leur oreille est le plus souvent absolument rebelle au chant. On ne les trouvera qu'à la longue, alors que les enfants des catéchismes auront grandi : le goût de la musique ayant été développé avec soin chez certains d'entre eux, on les réunira aux patronages du dimanche pour *chanter*, ce qui vaut mieux qu'organiser une représentation de tableaux vivants ou de comédie de genre, et surtout que de

s'affubler de casquettes et de former une fanfare burlesque. Si on consacrait au chant le quart de l'effort que l'on fait à mettre une mauvaise fanfare sur pied, à quels résultats n'atteindrait-on pas et quel service on rendrait au culte dans la paroisse !

Le reste de la communauté des fidèles, saturée des mêmes mélodies, psaumes et messes, finirait par suivre le mouvement, surtout si nos vicaires dévoués, tandis que M. le curé préside, se promenaient livre en main dans la nef, chantant à haute voix et entraînant tout le monde du geste. Certains curés ont bien essayé, quelquefois avec succès, à retenir les fidèles une quinzaine de minutes après la grand'messe, pour les inciter à chanter en commun ; certains y ont réussi, paraît-il, mais je doute du succès de la mesure dans bien des paroisses. Si on suppléait par ces exercices au cours d'un office à des allocutions quelquefois bien filandreuses et inutiles, on y gagnerait peut-être quelque chose. Un exercice de ce genre entre vêpres et salut, à condition qu'il fût court, intéresserait peut-être plus les fidèles qu'un sermon ; mais il y a souvent si peu de paroissiens aux vêpres ! Peut-être serait-ce un moyen de les y attirer, au moins certains d'entre eux. En hiver, si on peut chauffer l'église, ce serait une distraction prévue toute trouvée pour écourter la longueur des après-midi sombres.

*
* *

Mais que devient le sort de la musique figurée dans notre communauté chantante idéale ? Faudra-t-il la rayer d'un trait de plume du livre d'or de l'art musical et renoncer à tout jamais à son concours, si riche pourtant et si désirable aux jours solennels ? Quand on n'a pas de quoi s'acheter une robe de soie, on se contente de cotonnade ou de laine. La musique figurée est article de luxe, faudra-t-il donc la limiter aux paroisses de luxe, aux offices somptuaires, et en priver le plus souvent le peuple, à part quelques occasions solennelles dont nous vous entretiendrons tout à l'heure ? Dans les paroisses modestes, les confréries seules peuvent être à même de suppléer en une certaine mesure aux maîtrises, si elles sont bien exercées. Elles peuvent, en chantant à *voix égales*, donner de petits régals artistiques. Je connais des confréries d'Enfants de Marie qui y sont fort expertes. Quand j'étais maître de chapelle de Saint-Gervais, où j'avais des voix d'enfants exécrables, n'ayant pas d'écoles libres sur la paroisse, j'utilisais ma confrérie paroissiale, qui, chargée de tous les saluts aux fêtes de la sainte Vierge, me débitait fort convenablement de fort jolis motets à deux ou trois voix, très goûtés des fidèles. Ceci est à la portée de tout le monde et l'on trouve assez facilement une brave dame, professeur modeste de piano ou de chant, qui acceptera les délicates fonctions de maîtresse de chant de la confrérie ; c'est une collaboratrice précieuse que M. le curé fera bien de chercher dès son installation comme cheville ouvrière du

chant dans sa paroisse. Nous en formons un grand nombre à la *Schola* de Paris, et nos classes de chant grégorien pour les femmes en sont une pépinière très précieuse. Les transcriptions en notation moderne de tous les chants usuels grégoriens peuvent maintenant nous aider grandement.

Mais les destinées de la musique figurée peuvent être confiées à des voix plus expertes, et, plutôt que de renoncer absolument au concours de l'art dans la liturgie, il faut faire un effort suprême pour restituer au moins temporairement aux paroisses des chœurs exercés et le trésor musical des maîtres. Ceci, je vais le traiter dans la seconde partie de cette conférence.

∴

Quelques curés, je ne veux pas les nommer ici devant la crise actuelle, plutôt que de renoncer complètement à leurs maîtrises organisées, ce qui eût été du moins radical, ont préféré temporiser. Qu'ont-ils imaginé ? fermer boutique cinq mois sur douze, car c'est bien le terme qui convient à certaines maîtrises, et ne conserver leur chœur organisé et salarié que sept mois par an. Du coup ils réalisaient une économie à peu près de moitié, se bornant à ne conserver de leurs anciennes splendeurs pour les mois ordinaires, que deux chantres à bon marché et un organiste novice. Mais n'était-ce pas ravalier le chant religieux à une attraction de Casino ne chantant que pendant la saison, quand le beau monde est à l'église ? La sainte liturgie devenant article de bains de mer ou de « *Season* » mondaine, tout comme le théâtre de Covent Garden à Londres pendant le mois de juin ! La quasi-irrévérence d'un tel compromis n'échappera à personne. Son plus grand danger est de contraindre le chant liturgique à la fantaisie de la mode et au public. C'est s'avouer désarmé d'avance à toutes les exigences musicalo-théâtrales de nos belles mondaines. De là à la musique qui ne fait *que de l'effet* il n'y a qu'un pas. Et cette réforme regardée sous cet angle, notre Saint-Père le Pape ne l'a jamais envisagée. Il y a donc mieux à chercher. Essayons.

Pourquoi ne créerait-on pas dans les grands centres, comme Paris par exemple, aux multiples paroisses, et dans d'autres villes moins importantes, des sortes de *cours* de chant religieux où l'on réunirait, en les indemnisant légèrement de leurs déplacements, tout ce que la ville peut réunir de chanteurs déjà à demi formés ou susceptibles d'être formés en peu de temps, je ne dis pas anciens chantres sans places — ils seraient plutôt préjudiciables à l'ensemble — mais surtout anciens enfants de maîtrises dont la voix s'est formée ; et, si on ne peut faire autrement, si le recrutement des voix d'enfant est impossible, quelques dames recrutées le plus possible dans les confréries et dans les familles chrétiennes de la ville ? Des cours libres, du soir ou du jeudi pour les enfants, du dimanche après midi pour les dames et jeunes filles, permettraient de

former séparément chacun de ces éléments que l'on réunirait alors au complet à de certaines dates fixes, de façon à faire une maîtrise libre, sinon modèle, du moins présentable. Un homme d'âge, ancien maître de chapelle ou organiste de la ville maintenant sans place, prendrait la direction de la petite société dont les frais d'entretien seraient assurés par une sorte de pacte de tous ces messieurs les curés des paroisses urbaines qui prendraient l'engagement de subventionner modestement l'œuvre, à condition que celle-ci en retour leur fournirait un total d'exécutions dans l'année, des grands mariages et enterrements qui, dans une ville moyenne de 50.000 habitants par exemple, ne tombent pas dans toutes les paroisses à la fois. Avec de l'entente et de la perspicacité on pourrait tout concilier. La maîtrise roulerait chantrait par exemple chacune des Adorations perpétuelles des paroisses et à quelques grandes fêtes. L'idée n'est pas d'hier : à Leipzig, du temps de Bach, Bach lui-même était tenu dans sa charge, qui était *municipale* (il relevait du conseil de la ville), à chanter les grandes fêtes tantôt à Saint-Thomas, tantôt à Saint-Nicolas. A Rome, pendant longtemps, les grands chanteurs se transportaient d'une église à l'autre, de cérémonies en cérémonies, et ainsi se perpétuaient néanmoins les traditions de l'ancienne musique que tout le peuple d'une ville était ainsi à même d'apprécier. Pourquoi les conseils municipaux, là où l'on a le bonheur d'en avoir de modérés, ne feraient-ils pas pour une maîtrise de ce genre ce qu'ils font pour leur Conservatoire ou école de musique locale ? N'est-ce pas le peuple entier de la cité qui envahit les églises, et n'est-ce pas le rôle de bons édiles de lui procurer le plus possible de hautes jouissances artistiques ? Une belle maîtrise qu'une ville pourrait entendre tour à tour dans ses diverses églises aux jours fériés, cela vaut bien une musique d'harmonie ou une chorale municipale dans un kiosque sur la promenade.

Que pensez-vous de cette idée ? elle est réalisable d'abord avec des amateurs ; la Schola d'Avignon par exemple, de trop éphémère mémoire, l'a réalisée en allant chanter tour à tour en des circonstances solennelles à Notre-Dame, à Saint-Pierre, à Saint-Agricol, etc. Mais la bonne volonté de ces dames et messieurs du monde se lasse, et MM. les curés ne pourraient pas assez compter sur eux ; mais pour une maîtrise roulerait populaire qu'on rétribuerait légèrement 50 centimes et 1 fr. par répétition par exemple et 2 fr. par exécution, on trouverait tout de suite du monde, et je répons de constituer le chœur en quelques semaines et n'importe où. Admettez qu'on réunisse 20 chanteurs au maximum ; coût : une cinquantaine de francs, une bagatelle pour de grands mariages ou enterrements. Ajoutez-y trois grandes fêtes par an, l'Adoration et la fête patronale, soit 5 présences à 50 francs à la charge de la fabrique : vous avez pour la somme de 250 francs procuré à vos paroissiens cinq belles fêtes musicales par an. En forçant un peu le prix des enterrements, accordant à la société dans chacune des paroisses une messe ou concert spirituel à son bénéfice, ce à quoi tous les notables de la paroisse répondraient, j'en suis certain, la société trouverait ainsi les quelques ressources nécessaires pour indemniser ses membres des présences aux

répétitions et des frais de copie et de bibliothèque. Ajoutez-y quelques casuels dans les maisons particulières avec un répertoire semi-profane et un concert annuel de même genre, voilà votre budget de société sur pied.

Il me tarde de voir une initiative se produire dans une ville quelconque pour suivre l'application de mon projet et savoir surtout s'il aboutira. Je ne puis en douter une minute, je réponds même du succès, si MM. les curés comprennent l'utilité de la chose et acceptent d'y prêter la main. Grâce à l'appui et à l'encouragement de l'autorité diocésaine, on doit y parvenir.

Que chantera-t-on dans les paroisses, me direz-vous, quand votre maîtrise roulante n'y paraîtra pas ? Parbleu le *chant populaire* tel que je le décrivais tout à l'heure, et ainsi le sort de la musique d'église sera sauvé : le *chant populaire* comme pain quotidien et pour les circonstances solennelles le *chant figuré* réduit à son véritable rôle de chant de luxe que l'on produit comme on sort les belles orfèvreries et les ornements somptueux. Ne sont-ce pas les broderies et les arabesques multicolores de la musique si bien à sa place en un jour de fête ?

Ainsi, par ces temps troublés, sera sauvée, du moins en partie, la belle tradition musicale religieuse, tout en faisant table rase sur ce qui existe, ce qui vaut mieux.

En ne créant qu'un seul foyer pour sa culture, vous supprimez du coup tous ces petits lutrins et ces milieux discoureurs où l'on veut tout remettre en question et appliquer toutes sortes de méthodes qui ne sont souvent que des empiriques.

Pour Paris, me direz-vous, une maîtrise de ce genre ne pourra pas suffire ; il faudra une armée de chantres. Point, une grande chorale seulement composée de deux cents voix environ à qui on demanderait un diplôme de chant grégorien, de lecture musicale et de gymnastique vocale suffisants qui permettraient d'avoir dans un bureau, sorte de *procure musicale religieuse*, des listes de diplômés d'où pourraient être extraits et composés les groupes mobiles de chanteurs à expédier aux paroisses qui en feraient la demande pour leurs cérémonies. Réunies en des exécutions solennelles, ces voix unies formeraient un ensemble imposant et très artistique dans des auditions où l'institution trouverait matière à des recettes considérables pour son entretien. Un des grands avantages de cette institution serait de donner quelques ressources aux malheureux chanteurs d'église que la cruauté des lois met sur le pavé.

Dans les villes de moindre importance, la composition d'un groupe vocal de ce genre est très réalisable, et il serait à souhaiter qu'il fût édifié et mis à l'épreuve.

Cette maîtrise idéale, je l'ai un peu fondée en créant mes *Chanteurs de Saint-Gervais*, et c'est la France entière qui est devenue notre champ d'action. Toute proportion gardée, ce que nous avons réalisé pourrait être réalisé plus modestement et moins dispendieusement aussi dans beaucoup de grandes villes de France et même des moyennes. J'ai appris ces jours derniers une nouvelle qui vous prouvera que les bonnes idées

sont souvent dans l'air et que ce que je croyais être *mon idée* est à la veille d'être appliqué à Clermont même, grâce à l'initiative du prélat qui veille à la destinée religieuse de ce diocèse.

Bien que différent en bien des points de mon projet, il en est néanmoins si voisin que, tendant au même but, je ne puis que me réjouir de son éclosion et surtout de sa réussite future.

CHARLES BORDES.

Nous sommes heureux de pouvoir insérer, à la suite de ce mémoire de M. Ch. Bordes, la lettre que M. Vincent d'Indy lui a adressée sur le même sujet.

Paris, le 11 juin 1905.

MON CHER AMI,

Vous me demandez mon avis au sujet de l'effet que pourra avoir sur l'art musical le vote de la séparation des Eglises et de l'Etat ; je n'hésite pas à vous répondre que cette spoliation, dont une minorité de sectaires va probablement se rendre coupable vis-à-vis de la grande majorité des Français, ne pourra qu'avoir une influence déplorable sur la production musicale de l'époque qui suivra.

En effet, personne ne peut nier (et pas même les sectaires précités) que la base de tout art fut, de tout temps, l'esprit religieux. Architecture, peinture, musique, furent pendant plus de douze cents ans presque exclusivement consacrées au culte, et les plus grands, les plus impérissables chefs-d'œuvre sont nés de cette application des arts.

L'Art a connu des époques de liberté où les États et les souverains avaient à cœur de protéger et même de provoquer l'éclosion des belles œuvres.

A l'heure actuelle, où nous vivons en plein despotisme, nos tyrans, qui ne sont plus trente, comme dans la Grèce antique, mais bien trois à quatre cents, veulent supprimer en France l'esprit religieux et par conséquent tout ce qui peut avoir trait à la religion.

Qu'arrivera-t-il de cela pour notre art musical ?

Les compositeurs qui écrivaient de la *musique religieuse d'opéra* n'en souffriront évidemment pas. Transportant à la scène les œuvres qu'ils pondaient précédemment pour l'église, ils continueront à faire de la mauvaise musique dramatique comme ils faisaient précédemment de la mauvaise musique religieuse ; mais les jeunes.... ceux que leurs généreuses aspirations portaient vers la rénovation de ce bel art vocal que nos ancêtres franco-flamands enseignèrent à l'Italie, ceux qui, confiants en l'encouragement papal et puisant leur science aux claires sources de la tradition, tentaient déjà de greffer sur le vieil arbre toute une frondaison nouvelle et hardiment moderne, que va-t-il advenir de ceux-ci ?....

Assurément, ceux d'entre eux qui sont doués du génie créateur ne s'arrêteront point devant une loi humaine : c'est le propre du génie de rester libre ; mais combien peut-on compter de génies dans la durée d'un siècle ?...

Et alors, ceux qui ne sont pourvus que de talent ou de génie relatif, voudront-ils épuiser leurs forces productrices en un genre qui ne trouverait plus chez nous aucun exutoire ? Auront-ils le courage de travailler sans espoir de produire jamais au jour le résultat de leur travail ?

Hélas !... on est homme... et ces jeunes qui, encouragés, auraient pu devenir des Ockeghem ou des Nanini, sinon des Palestrina, se tourneront fatalement vers le

théâtre et deviendront sans rémission la proie du snobisme... ils seront perdus pour l'Art.

Voilà, mon cher ami, ce que je vois comme résultat prochain des lois nouvelles.

La musique religieuse, me dira-t-on, est évidemment le moindre souci de nos sectaires ; d'accord, aussi — bien qu'un art qui a donné l'*Alleluia grégorien*, la *Messe du Pape Marcel*, les *Selectissimæ Modulationes*, la *Passion selon saint Matthieu*, la *Messe en ré* et les *Béatitudes*, ne soit point, ce me semble, à dédaigner ni à étouffer ; — je n'ai aucunement la prétention de persuader nos légiférants, mais, ce que je tiens à constater comme conclusion, c'est que, tandis que l'esprit étroit de nos pseudo-républicains s'ingénie à faire des lois restrictives dont l'application aura pour effet d'enlever tout moyen de travail à une nombreuse catégorie de citoyens, d'ouvriers et d'artistes français, il est curieux — et consolant pour les chrétiens — que ce soit un Pape aux vues larges et hautement libérales qui tente à ouvrir à la Musique une voix nouvelle, ou du moins depuis longtemps inexplorée, dans laquelle notre art serait appelé à retrouver les éléments vivifiants qui lui manquent peut-être à notre époque, le rythme libre et la véritable mélodie.

Croyez-moi toujours, mon cher ami, bien affectueusement à vous.

VINCENT D'INDY.





LES CHANTS DE PENTECOTE

*Conférence prononcée aux Assises Musicales de Clermont-Ferrand
des 12, 13 et 14 juin 1905*

La Pentecôte est, ou plutôt forme, avec Pâques, la plus ancienne fête chrétienne, greffée sur l'observation de la loi judaïque.

Dans la Synagogue, c'était, au cinquantième jour, l'anniversaire de la promulgation du Décalogue. Dans l'Église nouvelle, c'est le jour où l'Esprit divin illumina d'une lueur puissante les esprits des hommes, pour leur suggérer le sens des enseignements christiques.

La Pentecôte est restée l'un des pivots, l'une des fêtes cardinales de l'année liturgique. Aussi loin que nous remontions dans les âges de foi, le temps pascal est fêté par les fidèles, avec la célébration solennelle du cinquantième jour. L'anniversaire de l'Ascension n'apparaît lui-même, au v^e siècle, qu'après que le cycle pascal est constitué, de Pâques à la Pentecôte.

De bonne heure, on allongea encore cette période par une octave, mais dont tous les jours n'étaient pas célébrés aussi festivement, car, pour se dédommager peut-être de n'avoir observé dans la cinquantaine pascale ni jeûnes ni abstinences, on observa dans l'Église latine, cette semaine précisément, ce qui fut, plus tard, dénommé « jeûne des Quatre-Temps ». Au iv^e siècle, la coutume existait, et voici donc comment se subdivisaient les fêtes de Pentecôte.

Le samedi, veille de la fête, réunion solennelle des catéchumènes, le soir, à l'église. Lecture des prophéties et chant des cantiques en trait, comme nous le faisons toujours. Mais on y ajoutait l'explication de chaque texte avec la prédication. Cette catéchisation était longue, et lorsqu'elle était terminée, on se dirigeait processionnellement vers la fontaine baptismale. Bénédiction de l'eau, puis baptême et confirmation, retour processionnel à l'église en chantant la litanie ; cette fonction amenait au milieu de la nuit ; et la célébration de la messe où communiaient les nouveaux chrétiens les laissait sortir de l'église vers les premiers feux de l'aurore.

Le jour venu, c'était la réunion des fidèles pour la célébration des laudes matutinales, cette admirable ordonnance qui nous vient en droite ligne de l'ancienne Synagogue, suivie de la messe solennelle : le soir, office des vêpres.

Le lundi et le mardi. deuxième et troisième célébration de la fête, les catéchumènes nouvellement agrégés à l'Église unis cette fois aux fidèles.

Le mercredi, jeûne. Réunion à l'église pour la messe closant le jeûne le soir, à l'heure des vêpres, avant l'unique repas.

Le jeudi n'était point chez nous un jour de station. Les païens, en effet, avaient consacré ce jour à Jupiter, « jeudi, *dies Jovis* », et les chrétiens ne pouvaient ni ne voulaient célébrer ce jour. Quand plus tard, au commencement du VIII^e siècle, on célébra cette férie, on y répéta purement et simplement la messe du dimanche.

Le vendredi, programme du mercredi. Beaucoup de fidèles ne rompaient pas le jeûne et le prolongeaient tout le jour suivant, c'est-à-dire jusqu'au dimanche.

Le samedi, réunion la nuit pour la vigile. Célébration des nocturnes, chant des psaumes, lectures de la Bible commentées, entrecoupées des répons, laudes matutinales, célébration de la grand'messe à plusieurs lectures avec le chant solennel du cantique des Trois Enfants.

Telle était, dans l'Église romaine, l'ordonnance générale des fêtes de la Pentecôte. Si la piété des fidèles n'en a plus conservé l'observation, la schéma officiel en est resté, et les vigiles, les processions aux fonts baptismaux, les messes à plusieurs leçons, le chant solennel du cantique des Trois Enfants, tout cela s'est conservé intact.

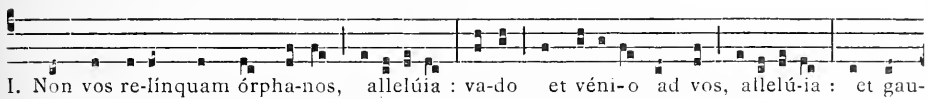
Nous avons, soit dans ce que nous disent les anciens auteurs, soit dans la structure interne des pièces liturgiques, les présomptions les plus fortes, à défaut de preuves directes, que l'ensemble des chants encore exécutés aux offices de la Pentecôte remonte à ces temps lointains de l'organisation de l'Église. En tout cas, on ne saurait en faire descendre l'ordonnancement définitif au delà de la fin du VI^e siècle, à l'époque de saint Grégoire le Grand. Depuis, on y a peu ajouté, on a encore moins modifié cet ordre.

Vous connaissez ces chants. C'est le bel offertoire de la vigile, *Emitte Spiritum tuum* ; c'est le majestueux introït du dimanche, *Spiritus Domini* ; ce sont les introïts plus majestueux encore des jours de semaine : *Cibavit eos*, qu'on répète à la fête du *Saint-Sacrement* ; *Accipite jucunditatem*, extrait d'un livre deutérocanonique, le IV^e livre d'Esdras, qu'on ne lisait déjà plus dans le courant du V^e siècle ; c'est le *Deus, dum egrediereris*, le *Repletur* (donné ci-après), le *Caritas Dei*, tous chants vraiment beaux et solennels, d'un style contemporain, et plus ancien peut-être que l'introït du jour.

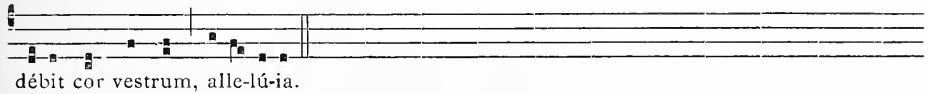
Citerai-je encore les quelques notes qui rendent si dramatique le *Factus est repente* de la communion, et dont les thèmes ont si magistralement inspiré Aichinger au XVI^e siècle ?

C'est aussi la grandeur si simple des antiennes des laudes et des

vêpres, la série *Cum compleverentur*, qui peut à juste titre les rendre populaires. Des autres antiennes, il en est deux de particulièrement expressives, celles qui sont conservées à *Magnificat* aux premières vêpres et à *Benedictus*, le dimanche de la Pentecôte. Elles sont toutes deux formées de textes évangéliques, l'une d'extraits de l'admirable discours de Jésus à ses apôtres après la Cène, que l'Église romaine nous fait lire pendant le cycle pascal, l'autre des paroles de Jésus se montrant à eux après sa résurrection. Pour en mieux faire saisir l'inspiration et la beauté supérieure, écoutez-les dites posément par un chanteur seul, tandis que le chœur se bornera à l'exclamation d'*Alleluia*, sur un mouvement plus vif, tels les disciples accueillant joyeusement la parole du maître :

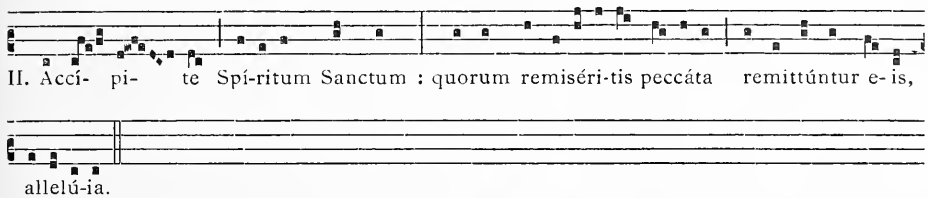


I. Non vos re-linquam órpha-nos, alleluía : va-do et véni-o ad vos, allelú-ia : et gau-



débit cor vestrum, alle-lú-ia.

II. Accí- pi- te Spí-ritum Sanctum : quorum remiséri-tis peccáta remittúntur e-is,

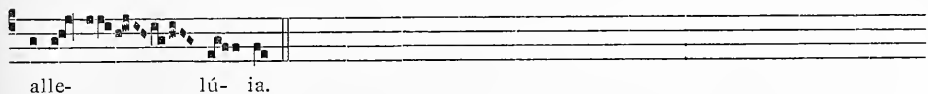


allelú-ia.

III. Reple-á-tur os me-um lau-de tu- a, alle- lú- ia : ut possim cantá- re, al-le-



lú- ia : gaudé- bunt lá- bi- a me- a dum cantávero ti- bi, allelú-ia,



alle- lú- ia.

Traduction. — I, Non, je ne vous laisserai pas orphelins, alleluia! je m'en vais, mais je reviens à vous, alleluia! et votre cœur se réjouira, alleluia! (Jean, xiv, 18, 28; xvi, 22.)

II. Recevez l'Esprit-Saint : ceux dont vous aurez remis les péchés, ils leur seront remis, alleluia! (Jean, xx, 22, 23.)

III. Qu'elle soit remplie, ma bouche, de ta louange, alleluia! afin que je puisse chanter alleluia! mes lèvres se réjouiront en te chantant, alleluia, alleluia! (Psaume lxx.)

A côté de ces chants simples, il convient de louer aussi les beaux répons de l'office nocturne : nous n'avons qu'à choisir. Tantôt ils sont écrits sur des paroles de l'Écriture, tantôt ils chantent en un noble langage le mystère du jour, comme le suivant, à peu près intraduisible en français :

ñ. Spí-ri-tus San- ctus procédens a thro- no, Apo- sto- lórum pé- cto- ra invi-
 sibi- li- ter pe- ne- trá- vit, novo sancti- fica- ti- ó- nis si- gno: ut in ore
 e- órum ómni- um gé- nera nascerén- tur lin- guárum, al- le-
 lú- ia. ¹ ÿ. Loquebán- tur vári- is linguis Apósto- li magná- li- a De- i.

Traduction. — L'Esprit-Saint, descendant du trône, a pénétré invisiblement les cœurs des Apôtres, par un nouveau mode de sanctification; afin qu'en la bouche d'eux tous naissent les différentes espèces de langages, alleluia.

On peut y joindre l'*Advenit ignis divinus* :

Il est venu un feu divin, ne brûlant pas, mais éclairant; ne consumant pas, mais illuminant : et il trouva en les cœurs des disciples de pures demeures : et il leur donna les dons de ses charismes, alleluia.

.

Une seconde série de chants comprend ceux que le cours des siècles a vu successivement ajouter ou disparaître, et dont certains seuls ont survécu au temps : les hymnes, les versets alléluïatiques, les séquences, proses, tropes, les mélodies spéciales pour les lectures, etc.

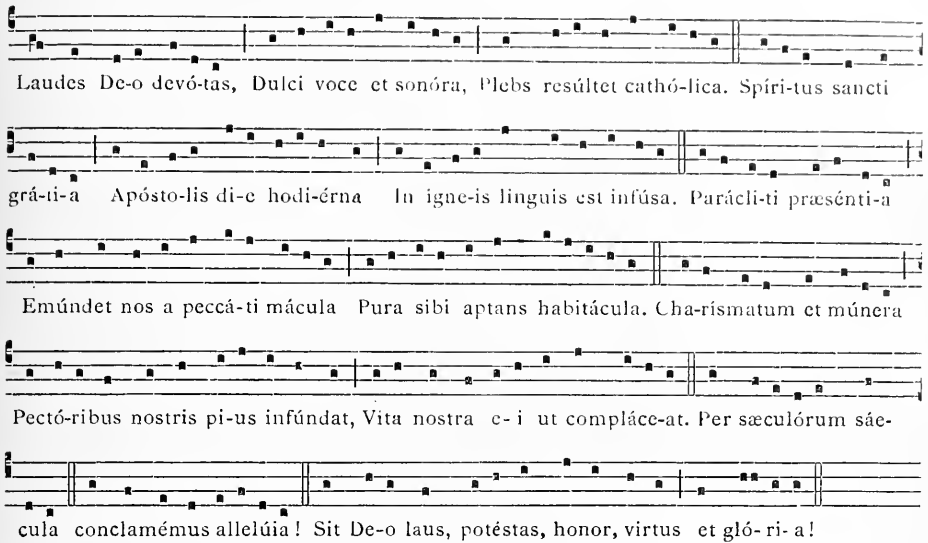
Sans examiner la question de l'authenticité des paroles de l'hymne *Veni creator Spiritus*, attribuée à Charlemagne, je fais remarquer ici en passant que la mélodie qu'elle a rendue célèbre n'a point été faite pour elle, comme il en est, du reste, de la majeure partie des anciennes hymnes ; et le talent du poète, talent en même temps musical, a peut-être été plus grand encore en s'assimilant la marche mélodique et l'eurythmie d'un antique timbre ainsi rénové. La mélodie sur laquelle on chante le *Veni creator Spiritus* se trouve en effet, dans les manuscrits, employée pour l'hymne pascal ambrosienne *Hic est dies verus Dei*.

Les autres hymnes pour la fête de la Pentecôte n'offrent rien de saillant, si ce n'est leur caractère populaire. Et précisément, à côté de ces hymnes, primitivement cantiques employés en toute liberté, sont venues se joindre d'autres hymnes ou bien des pièces écrites dans un genre mixte, se rapprochant parfois des proses, mais toutes de caractère incontestablement populaire.

Parmi les pièces de ce genre, originaires des pays français, du x^e ou du xi^e siècle, il nous faut mentionner le *Laudes Deo devotas*. Les paroles

1. Le verset, sur la psalmodie ordinaire des répons du 3^e ton, diffère comme paroles dans les divers manuscrits : je donne ici celles du plus ancien antiphonaire grégorien de l'office qui nous soit parvenu, celui dit de Charles le Chauve.

en sont aussi simples que la musique, et, si nous ne trouvions celle-ci et celles-là dans les livres liturgiques, on croirait plutôt à quelque composition destinée aux enfants de chœur ou aux étudiants.



Laudes De-o devótas, Dulci voce et sonóra, Plebs resúltet cathó-lica. Spíri-tus sancti
grá-ti-a Apósto-lis dí-e hodi-érna In igne-is linguis est infúsa. Parácli-ti præsénti-a
Emúndet nos a peccá-ti mácula Pura sibi aptans habitácula. Cha-rísmatum et múnera
Pectó-ribus nostris pi-us infúndat, Vita nostra e-i ut compláce-at. Per sæculórum sée-
cula conclamémus alleluía! Sit De-o laus, potéstas, honor, virtus et gló-ri-a!

Nous ne reconnaissons pas là, n'est-il pas vrai? la majesté du solennel chant liturgique.

C'est un passe-temps. Il y en a eu d'autres dans les offices d'autrefois. Il y a eu les tropes, il y a eu les chants alternés en grec et en latin : la Pentecôte n'est-elle pas la fête du don des langues ? il y a eu les épîtres farcies, et encore de nouveaux alleluias, de nouvelles proses.

Mais, à côté des pièces de genre libre ou sérieux ajoutées au vieux répertoire, il en est qui ont disparu. Tel le chant très ancien de l'*alleluia*, *ψ. Spiritus Domini replevit orbem terrarum*, etc., qui tient, dans les plus authentiques antiphonaires grégoriens, la place usurpée depuis par le verset si beau *Veni sancte Spiritus*.

C'est qu'en effet, pour nos pères, au moyen âge, le texte du verset alléluïatique n'avait pas la fixité des autres pièces liturgiques ; les rubriques mêmes des copies de l'Antiphonaire grégorien nous sont un écho des difficultés qu'avait eu saint Grégoire à faire prendre l'usage de ces versets dans l'année liturgique romaine, à l'imitation de ce qu'il avait entendu à Byzance.

Cependant, la plupart des alleluias que nous chantons aux principales fêtes et à plusieurs dimanches font partie du meilleur fonds de l'Antiphonaire. Mais plusieurs ont été composés depuis le ix^e siècle, dans tout le cours du moyen âge, et même dans les temps modernes.

Pour la Pentecôte, on pouvait autrefois choisir, pendant la semaine, entre de nombreux versets que nous donnent les manuscrits. Tous les textes qui se rattachent au mystère de la fête, textes scripturaires ou ecclésiastiques, ont été ainsi mis en musique comme chants alléluïatiques. Mais le dimanche il fallait s'en tenir au texte reçu, soit d'abord

l'alleluia, ̣. Emitte, toujours en usage, et ensuite *l'alleluia, ̣. Spiritus*.

Dans le cours du xi^e siècle, les manuscrits commencent à nous donner en sa place le chant incomparablement expressif *alleluia, ̣. Veni sancte Spiritus*. Sous quelles influences fit-il son apparition ? Quel en fut l'auteur ? J'avoue ne point le savoir. Toutefois, devant un ensemble d'indices que ce n'est point ici le lieu d'expliquer, je ne serais pas éloigné de croire que le roi Robert le Pieux en ait été l'auteur. Cette pièce est trop connue pour que j'en fasse ici l'analyse, et l'émotion que son exécution suscite parmi les fidèles dans tous les milieux, même quand elle est fautive, est une marque que sa beauté et sa noblesse ont su être de tous les siècles. Et la prose écrite sur le même thème a développé noblement *l'alleluia*, quoique avec le rythme un peu populaire en usage un siècle et demi plus tard.

L'alleluia, en effet, a un complément tout naturel, que dis-je ? qui parut nécessaire à tant de générations : la séquence et la prose.

Le monastère de Saint-Gall, qui avait fixé peut-être le genre de la prose, qui, en tout cas, nous donna les plus beaux spécimens de ce genre à son apparition, nous a laissé pour la Pentecôte, entre autres compositions, le *Sancti Spiritus adsit nobis gratia*. Nombreuses furent les proses écrites dans le même genre pour la même fête. Dans nos vieux livres français, on trouve le *Rex caelice, Deus altissime* ; le *Eia, musa, dic, quaeso, praeclara chorea*, dont le début ne marque nullement le caractère liturgique ; le *Laudes* que nous avons entendu plus haut, et d'autres encore. Si ces pièces, toutefois, sont ordinairement pieuses, présentent parfois quelque intérêt pour l'histoire de leurs textes, la musique, dans ces proses du premier âge, est généralement quelconque et au-dessous même du banal¹.

1. Voici, à titre de curiosité, un spécimen de transformation curieuse de cette prose célèbre, dont nous devons la communication à M. Oury, de Toul, vieil et fidèle ami de la *Schola* ; nous l'en remercions ici. La copie a été prise en 1845, à Leipzig probablement, par Langer, élève de Th. Stern, l'organiste strasbourgeois bien connu : nous la reproduisons avec ses singularités.

Nous ajoutons seulement en interligne les passages empruntés plus ou moins textuellement, en manière de centon, à des chants liturgiques. La façon dont cette adaptation est faite trahit une main relativement moderne, mais l'ensemble a tout de même une certaine saveur archaïque, due à la coloration grégorienne de la tonalité et à la souplesse du rythme.

PROSE POUR LES JOURS DE PENTECOTE

Copié par moi en 1845. Leipzig.

Le peuple. *Les chantres.*



San- ctu Spi- ritus Ad- sit no- bis gra- ti- a. Quae corda nostra si- bi la- ci- ut ha-
[*Veni, sancte Spi- ritus*] [*Immo- lent chris- ti- ani.*] [*Ky- ri- e e-*

Les chantres.



bi- ta- culum. *Le peuple repete Sancti Spiritus, 2^e fois. Expulsis inde cunctis vi- ti- is spi-
le- 1- son].*

sti præcínu-issent incly-ta : Apóstolos confortásti, u-ti trophæum Christi per totum mun-
dum véherent. Quando machínam per Verbum su-um fecit De-us, cæli, terræ, má-ri-um :
Tu super aquas, fotúrus e-as, numen tu-um expandísti Spíritus. Tu animábus vivi-ficán-
dis aquas fecúndas : Tu adspirándo das spi-riti-les esse hómines. Tu divisum per linguas
mundum et ritus adunásti Dómine : Ido-látras ad cultum De-i révocas, magistró rum
óptime. Ergo nos supplicántes tibi exáudi propí-ti-us, Sancte Spi-ri-tus : Sine quo
preces omnes cassæ credúntur, et indignæ De-i áuribus. Tu qui ómni-um sæcu-lórum
sanctos tui núminis docu-ísti instinctu amplecténdo, Spí-ritus : Ipse hódí-c Apóstolos
Christi donans múnere insó-li-to et cunctis inaudito sæculis : Hunc di-em glo-ri-ósum
fe- cí-sti.

Nous avons, en dehors de ces chants classiques, pour ainsi dire, d'autres chants extraordinaires, que le moyen âge nous a légués, chants non point toujours curieux ou singuliers, mais au contraire souvent marqués du plus bel esprit liturgique : voici, pour terminer cette trop succincte étude, un chant d'épître, un alleluia, une prose.

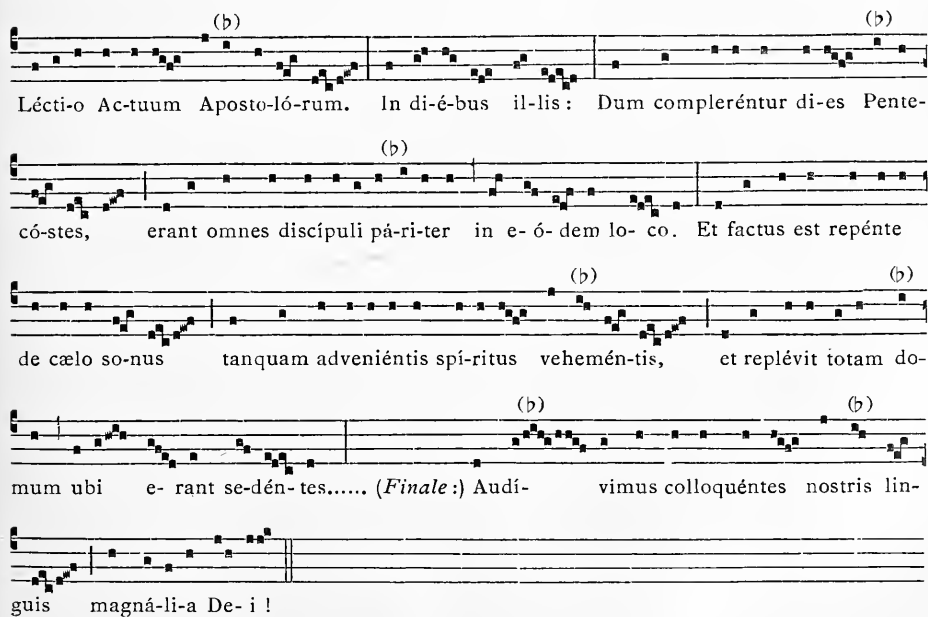
La mélodie de l'épître, dont on ne donne ici que deux ou trois phrases et la finale toute spéciale, inusitée dans le chant liturgique, et d'un bel effet, devait servir à des églises du plateau central, si j'en juge par le manuscrit de Saint-Martial de Limoges qui la contient.

Le verset d'alleluia a vu plusieurs paroles mises sur la même mélodie : la ligne musicale s'en retrouve par exemple à Nevers, sur une prière à saint Nicolas. Je ne saurais dire lequel des deux fut l'original, mais à coup sûr le chant en est d'une mélancolique beauté, profondément religieuse.

Quant à la prose *Lux jucunda*, elle fait partie de cet ensemble de belles proses parisiennes composées surtout par Adam de Saint-Victor, et que le concile de Latran approuva en 1215 pour l'usage des diverses églises. Mais, dès la fin du XII^e siècle, un petit nombre de ces proses, soit de l'abbaye de Saint-Victor, soit de la cathédrale Notre-Dame, avait été porté, sans doute par quelque écolier du Limousin, de l'Auvergne ou du Languedoc, dans cette partie de la France, et nous les trouvons dès ce moment en usage dans plusieurs Églises de la région.

Cependant, si l'exportateur de ces proses parisiennes en a donné les paroles intactes, les mélodies ne sont point les mêmes qu'à Paris. Tantôt elles sont légèrement brodées, tantôt ce sont des chants tout différents, quoique composés dans le même style. Le *Lux jucunda* est de ces derniers.

Le poète victorin, comme autrefois l'auteur du *Veni creator Spiritus*, avait écrit les paroles sur la mélodie si connue du *Laudes crucis*, utilisée depuis pour le *Lauda Sion*. Or, le *Laudes crucis* figurant dans ce petit lot de proses parisiennes transportées en Aquitaine, on n'a pas cru devoir, sans doute, en chanter la mélodie avec d'autres paroles. Une nouvelle mélodie fut donc composée, à Limoges peut-être, ou ailleurs, pour le *Lux jucunda* : écrite dans le style parisien, elle le pastiche si bien qu'on la croirait authentique, et seule son absence des anciens livres de la capitale peut laisser croire qu'elle n'en est point originaire.



(b) (b)

Lécti-o Ac-tuum Aposto-ló-rum. In di-é-bus il-lis : Dum compleméntur di-es Pente-

(b)

có-stes, erant omnes discí-puli pá-ri-ter in e-ó-dem lo-co. Et factus est repénte

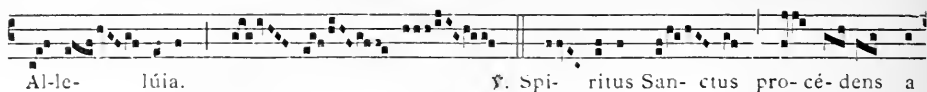
(b) (b)

de cælo so-nus tanquam adveniéntis spí-ritus vehemén-tis, et replévit totam do-

(b) (b)

mum ubi e- rant se-dén-tes..... (Finale :) Audí-vimus colloquéntes nostris lin-

guis magná-li-a De-i !



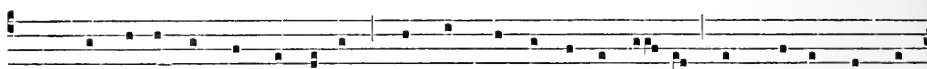
Al-le-lúia. ¶ Spi-ritus San-ctus pro-cé-dens a



thro-no, Aposto-ló-rum pé-ctora in-vi-sibi-li-ter pe-ne-trávit no vo



san-cti-fica-ti-ó-nis si-gno.

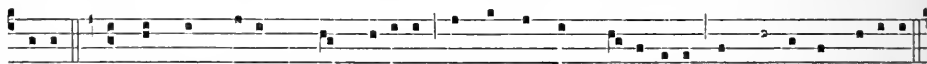
1. *a.* Lux jucúnda, lux in-sígnis, Qua de thro-no missus i-gnis In Christi dis-cí-b.
b. Cor-da re-plet, línguas dí-tat, Ad con-córdes nos inví-tat Lin-gua cor-dis mó-



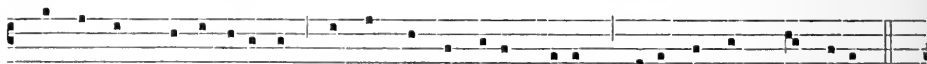
pulos : 2. *a.* Chri-stus mi-sit quod promí-sit, Pígnus sponsæ quam re-vísit, Dí-e quin-
b. Post dul-córem mé-l-le-um, Pe-tra fu-dit ó-le-um, Petra jam



qua-gé-sima. 3. *a.* In ta-bél-lis sá-xe-is, Non in línguis íg-ne-is, Lex de mon-te pé-
b. firmí-sima. *b.* Pau-cis cordis nó-vitas Et línguá-rum ú-nitas, Da-tur in cœ-ná-




pulo. 4. *a.* O quam fe-líx, quam festíva, Dí-es in qua primí-tíva Fundá-tur Ecclé-si-a :
b. cul-o. 5. *a.* Pa-nes legis pri-mí-tí-vi Sub u-na sunt adoptívi Fi-de du-o pópuli :




b. Vi-væ sunt primí-tí-æ Nascén-tis Ecclé-si-æ, Trí-a pri-mum mí-l-li-a.
b. Se du-ó-bus interjécit, Sicque du-os unum fe-cit; Lapis ca-put ángu-li.



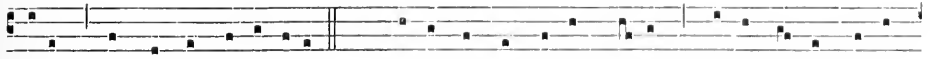
6. *a.* U-tres no-vi non vetústi, Sunt ca-pa-ces no-vi musti, Va-sa pa-rat vi-du-a :
b. Líquó-rem dat E-lisæ-us, No-bis sacrum ro-rem De-us, Si cõrda sint cóngru-a.



7. *a.* Non hoc musto vel líquóre, Non hoc dí-gni sumus ro-re, Si discórdes mó-ibus :
b. In obscú-ris et dí-vi-sis, Non po-est hæc pa-ra-cli-sis, ha-bi-tá-re córdibus :



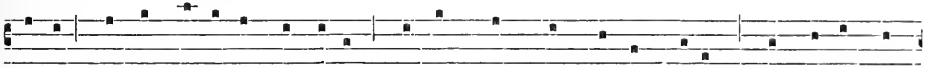
8. *a.* Conso-lá-tor alme, veni, Línguas reple, cõrda leni, Nihil fellis aut ve-
b. Nil jucúndum, nil amœnum, Nil sa-lúbre, nil se-rénum, Nihil dulce ni-hil



né-ni sub tu- a præ-sénti-a. 9. *a.* Tu lumen es et unguéntum, Tu cæ-lé-ste condi-
plenum sí- ne tu- a grá-ti-a. *b.* Nova fa-cti cre-a- tú-ra, Te laudá-mus mente



méntum, Aquæ di- tans e- leméntum, Virtú-te mystéri-i. 10. *a.* Tu qui da- tor es et
pu- ra, Grá-ti- æ nunc, sed na- tú-ra, Pri- us i- ræ fili- i. *b.* Tu pur- ga nos a pec-



donum, Nos- tri cordis omne bonum, Cor ad lau- dem redde pronum, Nostræ linguæ
cá- tis, Auctor ipse pí- e- tá- tis, Et in Chri- sto re- no- vá- tis, Da perfê- ctæ



formans sonum, In tu- a præ- có- ni- a.
no- vi- tá- tis, Ple- na no- bis gáudi- a. A- men.





LES

Assises musicales religieuses de Clermont-Ferrand

COMPTE RENDU

Les assises musicales de Clermont ont été très brillantes et ont dépassé nos espérances, tant nos appréhensions avaient été grandes les derniers jours devant le peu d'empressement que semblaient donner à cette manifestation de notre propagande nos lecteurs et abonnés; nous pouvons bien le dire maintenant que les fêtes sont passées et que, somme toute, grâce au concours des habitants de Clermont, elles ont eu un éclat et un retentissement auquel nous ne nous attendions guère. Tandis que nos fêtes antérieures d'Avignon et de Bruges avaient suscité chez nos amis un élan vraiment extraordinaire, celles-ci au contraire les ont laissés à peu près froids, sauf quelques dévoués des départements voisins dont on retrouvera les noms dans la liste des membres d'honneur, et surtout nos vrais amis, « ceux qui se font toujours tuer » et qui souscrivirent comme membres honoraires. A quoi devons-nous attribuer ce peu d'intérêt devant nos efforts ? est-ce aux soucis de l'heure présente ? à la date choisie pour ces fêtes ? aux appréhensions de cohue, de surenchère de la vie que pouvaient amener à Clermont les épreuves éliminatoires de la Coupe Gordon-Bennett ? Nous n'avons pu encore l'éclaircir, mais le fait est que, tandis que notre dévoué collaborateur et ami M. l'abbé Brun, secrétaire du congrès, centralisait péniblement quelques inscriptions de cartes de congressistes à six francs, aucune demande d'inscription ne nous parvenait à Paris au siège de la *Schola*, où le registre ne porte que des noms de membres honoraires, et pas un congressiste. Nous publions ci-après la liste de tous nos membres honoraires. On pourra se convaincre combien Clermont en a fournis, c'est tout à sa louange, tandis que s'enlevaient en grand nombre les cartes de congressistes presque uniquement fournies par la ville et, à la dernière heure, par les gens de la région du seul diocèse de Clermont

ou à peu près. Malgré l'apathie de nos amis, la salle du patronage où se firent les deux grands concerts du soir et la nef de la cathédrale furent toujours combles, et, somme toute, la manifestation s'acheva sur un sentiment de succès complet, auquel on était loin de s'attendre quelques semaines auparavant. Avant de commencer le compte rendu détaillé de nos fêtes, il est bon de publier ici la liste complète de nos membres honoraires à qui nous devons une grande part du succès, car c'est à eux que nous devons en grande partie le résultat pécuniaire de l'entreprise qui eût pu se clore par un déficit; c'est que, nous l'avons dit dans nos articles préliminaires, la venue à Clermont des éléments artistiques qu'amenait la section de propagande de la *Schola* n'était pas sans engendrer pour elle de grands frais. Maintenant que la mise est sauvée, nous espérons que l'on voudra bien s'intéresser avec plus de foi à nos fêtes de Montpellier, qui, plus complètes que celles de Clermont encore, promettent d'être du plus grand intérêt. Et puis c'est le Midi ! Il bougera pour nous, espérons-le.

Voici donc la liste complète de nos membres honoraires.

MEMBRES HONORAIRES DES FÊTES DE CLERMONT

- Sa Grandeur MGR BELMONT, évêque de Clermont.
M. PAUL ALLARD, avocat à Clermont (Gerzat).
Anonyme à Clermont.
M^{me} ALLIOTAUX, à Clermont.
M. PIERRE AUBRY, à Paris.
M. E. AYNARD, député du Rhône, à Paris,
M^{lle} DE B., à Clermont.
M. l'abbé BÉAL, curé-doyen de Brassac-les-Mines.
M. LOUIS BELLET, éditeur à Clermont.
M. le chanoine BELLAIGUE DE BUGHAS, doyen du Chapitre de la Cathédrale de Clermont.
M^{me} CAMILLE BELLAIGUE, à Paris.
M^{lle} N. BÉNÉZY, à Clermont.
M. BOCKLER, organiste, à Clermont.
M. G. BODART, directeur de Crédit Lyonnais, à Montluçon.
M^{me} G. BODART, à Montluçon.
M. CHARLES BORDES, fondateur de la Schola Cantorum, à Paris.
M. l'abbé BOSTBARGE, curé de Saint-Genès-les-Carmes, de Clermont.
M. l'abbé BOUCHÉRAS, secrétaire, à l'évêché de Clermont.
M. PIERRE DE BRÉVILLE, compositeur de musique, à Paris.
M. l'abbé BRUN, maître de chapelle de la Cathédrale de Clermont.
M. l'abbé BRUNEAU, secrétaire général de l'évêché de Clermont.
M. RENÉ DE CASTÈRA, compositeur de musique, à Paris.
M. CHABRY, organiste à Roanne.
M. l'abbé CHAMBOISSIER, Supérieur du Petit Séminaire de Clermont.
M. JULES CHAPPÉE, à Paris.
M. l'abbé CHASSAING, curé de Boudes.
M. l'abbé CHAUMONT, Vicaire général de Clermont.
M^{me} ERNEST CHAUSSON, à Paris.
M. l'abbé CHAVAROT, organiste au collège Saint-Pierre, Courpière.
M^{lle} CHAVAROT, directrice du pensionnat Sainte-Marguerite, Clermont.
M. GUY DE CHOLET, à Paris.

- M. HENRY COCHIN, député du Nord.
M^{me} COHADON, à Clermont.
M^{lle} COHADON, à Clermont.
M. l'abbé C., du diocèse de Clermont.
M^{me} DE DOUHET, à Varennes.
M. l'abbé DUCHÉ, maître de chapelle au collège Saint-Pierre, à Courpière.
M^{me} DUCOURAU PETIT, à Paris.
M. le docteur DUFOUR, à Montluçon.
M^{me} DUMONT, à Clermont.
M. l'abbé ESCALON, cure-doyen de Maringues.
M^{me} V^e FRAPPIER, à Niort (Deux-Sèvres).
M. l'abbé GOY, économiste du Petit Séminaire de Clermont.
M^{lle} de GUÉRINES, à Clermont.
M. ALEXANDRE GUILMANT, professeur d'orgue au Conservatoire et à la Schola Cantorum.
M. JOSEPH GUIONIN, à Thiers.
M. LOUIS GUIONIN, à Thiers.
M. HUGUET, notaire, à Billom.
M. HUGUET, à Billom.
M. VINCENT D'INDY, compositeur de musique, directeur des études et professeur de composition à la Schola Cantorum.
M. GUY JOUANNEAUX, à Poitiers.
M. RAYMOND KECHLIN, à Paris.
M. ALBERT LABBÉ, à Paris.
M. MARCEL LABEY, compositeur de musique, à Paris.
M^{lle} M. L., à Clermont.
M. l'abbé LAGRANGE, maître du chœur de la Cathédrale de Clermont.
M. l'abbé LEGAY, sous-diacre du Chapitre de la Cathédrale de Clermont.
M. l'abbé LUZUY, Vicaire général de Clermont.
M^{lle} LOUISE MARTIN, à Billom.
M. ANDRÉ MOINIER, à Clermont.
M. le baron JACQUES DE MONTESQUIEU, à Brécy (Cher).
M. l'abbé MOULIN, vicaire à Chateldon.
M. ALBERT OJARDIAS, à Thiers.
M. l'abbé PAQUIER, administrateur de l'église de la Sorbonne, à Paris.
M^{me} GEORGES PEYRONNET, à Clermont.
M. l'abbé PINELLI, Directeur au Petit Séminaire de Clermont.
M. MICHEL POURCHER, à Clermont.
M. l'abbé RAYNAUD, curé de Notre-Dame-du Port, à Clermont.
M. l'abbé RODDIER, vicaire à Églisolles.
M. A. ROUSSAT, organiste à Saint-Pourçain (Allier).
M. A. ROUSSEL, compositeur de musique, à Paris.
M^{lle} JEANNE DE TRAVERSE, à Clermont.
M. le C^{te} HENRI de la TOURFONDUE, à Montluçon.
M^{lle} MARION TRUST, château de la Boissière, près Clermont.
M^{me} MAXIME ROUX, au Buisson.
M. SALZE, président du Tribunal de commerce de Clermont.
M. le chanoine SAUVAGNAT, à Clermont.
M. AUG. SERIEYX, compositeur de musique, à Paris.
M^{me} AUG. SERIEYX.
M. LOUIS DE SERRÉS, compositeur de musique, à Paris.
M. l'abbé SIMART, Meximieux (Ain).
M. le chanoine TEYTARD, à Clermont.
M. VERCHÈRE, notaire à Saint-Germain-l'Espinasse (Loire).
M^{me} ELIE VIDON, à Annonay (Ardèche).
M^{me} la Comtesse GEORGES VITALI, à Paris.

Le lundi de la Pentecôte 12 juin, les fêtes s'ouvraient à la cathédrale par les premières vêpres du Saint-Esprit, dont le chant fut confié à la maîtrise et aux élèves du grand et du petit séminaire unis, tandis qu'alternait au grand orgue notre cher maître Guilmant. Ce fut une très belle et très simple cérémonie où, je me hâte de le dire, les éléments de Clermont firent merveille. La masse chorale des voix liturgiques dirigées par M. Gastoué et M. l'abbé Brun firent une excellente impression et remplirent leur rôle remarquablement. Les voix, sans avoir l'éclat des voix méridionales (ces belles voix sont rares en Auvergne), montrèrent combien elles étaient bien stylées et prouvèrent leur méthode et leur grand respect de la tradition grégorienne.

Ce fut très simple et très grand. Au salut les voix s'unirent en polyphonies peut-être un peu timidement encore, mais en promettant beaucoup pour l'avenir. Du reste, au dire des Clermontois, la maîtrise de la cathédrale n'est plus à reconnaître depuis que le prêtre zélé et dévoué qu'est M. Brun en a pris la direction. M. Guilmant, qui tenait le grand orgue avec sa maîtrise coutumière, ne cacha pas toute sa satisfaction devant le résultat acquis qui ne cessa d'ailleurs pas de se confirmer au cours des longs et multiples offices qui allaient se dérouler pendant ces trois journées de festivités musicales religieuses et classiques.

S. G. M^{gr} l'Evêque de Clermont, en guise de souhait de bienvenue, prit la parole avant le salut et prononça l'allocution suivante, qui fut très goûtée et fit grande impression. Nous sommes heureux de la reproduire ici *in extenso*.

Allocution de Sa Grandeur Monseigneur l'Evêque.

« *Ego sum, ego sum quæ Domino canam* (Jud. v). C'est à moi, c'est à moi de chanter le Seigneur. » C'est en ces termes qu'au soir d'une éclatante victoire remportée, grâce au secours divin, sur les ennemis d'Israël, Debhora, la guerrière prophétesse, préludait à son cantique de triomphe et d'action de grâces.

Ces fières paroles ne peuvent-elles pas servir de devise à l'illustre compagnie qui, sous l'humble titre d'*école des chanteurs*, fait à la ville de Clermont l'honneur de venir dans ses murs tenir de solennelles assises de musique religieuse ?

Oui, c'est bien à elle qu'il appartient de louer le Seigneur.

Toutes les créatures célèbrent à leur manière la gloire du Créateur. Les cieux, dit le Psalmiste, publient ses louanges ; mais pour le louer dignement il ne suffit pas de porter inscrit sur son front, comme les astres, le témoignage de sa sagesse infinie ; il ne suffit pas d'avoir une voix pour animer, comme le rossignol, l'ombre des bois, ou pour remplir de terreur, comme le lion, l'immensité du désert. Il faut posséder un esprit capable de comprendre et d'admirer la grandeur divine, un cœur capable de répondre par la reconnaissance aux tendresses de la Providence. Aussi, après avoir dit *benedicite omnia opera Domini Domino*, après avoir appelé successivement toutes les créatures à louer le Seigneur, le prophète Daniel couronne-t-il la longue litanie des être terrestres par cet appel : Fils des hommes, bénissez le Seigneur. Ce n'est pas encore assez à l'homme de tout son esprit et de tout son cœur pour louer dignement le Seigneur il lui faut ce surcroît de puissance de connaître et d'aimer que donne la grâce et la sainteté, et Daniel ajoute : *Saints et humbles de cœur, bénissez le Seigneur*.

Aussi, quand Dieu suscite parmi les hommes un de ces prophètes au grand

cœur, à la voix puissante, pour chanter comme David, comme Isaïe, ses grandeurs et ses miséricordes sur son peuple, leurs chants traversent les siècles et demeurent pour les plus lointaines générations le dernier mot de la poésie lyrique.

Mais si l'homme est de tous les êtres le plus capable de louer Dieu, si Dieu est le plus digne objet de la louange humaine, il y a pourtant encore un progrès à réaliser dans cette louange. Pour cela Dieu veut être connu non seulement dans sa grandeur et sa douce Providence, il veut être connu dans toute l'immensité de son amour pour l'homme : cet amour il le manifeste par son incarnation, par ses souffrances et sa mort volontaire pour le salut de nos âmes ; et cette leçon d'amour, il veut qu'elle soit reçue non plus seulement par des individus, mais par un organisme saint qu'il ait animé de sa propre vie, de celle de son Saint-Eprit, c'est-à-dire par l'Eglise. Aussi entre lui et son Eglise règne-t-il un amour comme il n'y en a jamais eu parmi les hommes, ni entre l'homme et Dieu, et les chants de cet amour dépasseront-ils en poésie, en magnificence, tout ce que le génie humain peut inventer pour exprimer ses plus généreux transports.

Aussi l'Eglise a-t-elle toujours chanté. Elle chantait dans les catacombes sur les dépouilles de ses martyrs, elle chantait au sortir de ces sombres retraites en accompagnant la croix dans son triomphe. Elle chantait la première psalmodie autour de saint Ambroise, alors qu'il était assiégé dans son église de Milan par les Ariens soutenus par la faveur impériale.

Autour de saint Grégoire le Grand, entre les attaques des Visigoths et celles des Lombards, elle apprenait de lui ces mélodies dont la céleste donnée a fourni depuis lors le type de son chant propre. Pourquoi donc l'Eglise ne chanterait-elle pas encore ?

Mais à côté d'elle ont toujours retenti d'autres chants. L'homme a chanté tout ce qui émeut son cœur, ses gloires, ses conquêtes, ses amours, ses fureurs, ses deuils, ses vengeances ; il chante surtout ses plaisirs, il se chante lui-même plutôt que Dieu, et néglige comme trop modeste la forme impersonnelle du chant de l'Eglise. Celle-ci serait tombée dans l'oubli, si des esprits d'élite n'étaient restés fidèles, comme autrefois les Juifs de la captivité, au souvenir des cantiques de Sion. C'est là votre honneur, éminent créateur de la *Schola Cantorum*. De même que nos savants orientalistes par leurs persévérantes recherches arrachent aux papyrus de l'Egypte et aux tablettes de l'Assyrie les secrets de langues éteintes bien des siècles avant notre ère, avec la même patiente sagacité vous avez fouillé les cloîtres de nos vieux monastères, vous en avez réveillé les échos, vous avez donné une voix à leurs vieux parchemins, vous nous avez rendu le secret des chants antiques. Et quand notre Saint-Père le Pape Pie X, à peine monté sur le trône pontifical, a voulu restaurer dans l'Eglise le chant sacré dans sa pieuse et sereine élégance, il s'est tourné vers vous pour vous louer d'avoir pris les devants et vous encourager à poursuivre votre œuvre.

C'est donc avec confiance que, vous souhaitant ici la bienvenue, nous vous demandons de nous redire les chants de la Patrie, ceux de l'Eglise notre Mère, *linguam cantate nobis de canticis Sion*. Car ce n'est plus moi seul qui vous le dis, c'est le chef de l'Eglise qui vous y invite. C'est donc bien vous qui pouvez dire : *Ego sum quæ Domino canam*. C'est à moi de louer le Seigneur.

Chantez, nous vous écoutons, chantez, et, pour la gloire de Dieu, autant qu'il dépendra de nous, nous vous imiterons.

Le soir, c'est devant une assistance superbe que s'ouvrit le concert Mgr Belmont, assisté de S. G. Mgr le coadjuteur de Dublin, en traitement à Royat, présidait ; la salle était littéralement comble. Les pièces caractéristiques qui formaient le programme historique de musique religieuse furent très goûtées, surtout les mélopées grégoriennes, les motets palestriniens et ces sublimes modèles de mélopées carissiniennes, le quatuor de la *Pascua* de Schütz, le *O amor, o bonitas* de Charpentier, le duo de Dumont et la déploration finale de *Jephthé*. Les

solistes de la *Schola*, M^{me} de la Rouvière, M^{me} J. de la Mare, MM. David et Gébélin y furent très applaudis.

Le lendemain matin, mardi, s'ouvrirent les séances d'étude et de discussions. M. Gastoué, avec sa compétence ordinaire, parla du chant grégorien et fut prêt à répondre à toutes les questions. Quelques discoureurs nous vinrent de l'Allier : c'est, paraît-il, de ce département que nous vient la lumière, du moins le prétend-on dans le Centre. On discuta ce matin-là, et surtout le lendemain mercredi. On n'entama pas grand'chose et on ne renversa rien du tout. Cette fois, du moins, on ne pourra pas accuser la *Schola* de s'être dérobée aux contradicteurs. M. Bordes, fort courageusement et même spirituellement, alla au-devant d'eux à l'issue de chacun des concerts du lundi et du mardi soir, les invitant à se présenter dans la lice. On nous accusera de n'y avoir aucun mérite, forts que nous sommes du *Motu proprio*, mais, comme nous l'avons répété cent fois, les interlignes de ce document sont pleins de champs d'escarmouches où l'on peut encore se combattre un brin. Et puis, la rengaine perpétuelle c'est encore et toujours : c'est inapplicable dans nos paroisses ! Qui ne veut rien n'a rien ! La messe grégorienne du mardi matin prouva bien le contraire. Ce qui s'est fait à Clermont peut bien se faire à Moulins et ailleurs. S'il se trouve encore des grands séminaires et des maîtrises rebelles au chant grégorien, c'est qu'ils le veulent bien. Il n'y a pas pires aveugles que ceux qui ne veulent pas voir.

Oh ! ce fut vraiment un office modèle, cette messe grégorienne et populaire du mardi matin. Au chœur, faisant fonction de maîtrise liturgique, le grand séminaire et la maîtrise ; au banc d'œuvre, c'est-à-dire dans la foule même, chantant des rangs du peuple, les Chanteurs de Saint-Gervais, et à l'orgue le maître Guilmant jouant en alternant avec le chœur la belle messe de Frescobaldi composée sur les thèmes de la messe des Apôtres que chantait le grand séminaire. C'était splendide, et combien furent goûtés, s'élevant au milieu de ces grandes lignes grégoriennes et de l'orgue, les deux broderies palestriniennes du *Loquebantur* de Palestrina, et ce délicieux et trop bref motet moderne de M. René de Castéra *O quam suavis est* qui conquiert tous les suffrages ! Rappelons avec bonheur les droits de la musique moderne et sa parfaite concordance avec la liturgie, quand on veut bien se donner la peine d'en composer de semblable.

A deux heures, M. Gastoué, assisté d'un petit groupe de chanteurs stylés un peu à la hâte, nous fit sa conférence sur les chants inédits de la Pentecôte ; on les trouvera plus loin. Après lui M. Bordes, pressé par l'heure, débita un peu à la course sa conférence, dont on pourra se faire une idée plus concise en la lisant ci-contre.

Il fallait être rendu à la Cathédrale pour quatre heures et assister peut-être à la manifestation la plus saisissante du congrès, aux 2^{es} vêpres et salut du Saint-Esprit et au récital d'orgue.

Quelle belle et inoubliable cérémonie !

Après vêpres, chantées comme la veille avec grand soin par la maîtrise

liturgique de Clermont, à laquelle répondait M. Guilmant avec du Bach, du Scheidt et autres maîtres inspirés des textes du Saint-Esprit, le bon Dieu, amenant à point un bel orage, obscurcit la cathédrale, la Vierge noire de l'Auvergne, déjà si sombre dans ses arêtes de pierre volcanique noire et spongieuse. Les admirables vitraux du XIII^e siècle, qui sont l'incomparable ornement de ce sanctuaire, s'éteignirent peu à peu, et ce fut dans une complète obscurité que M. Guilmant exécuta son récital et qu'ensuite les Chanteurs de Saint-Gervais, noyés dans la foule aux premiers rangs de la nef, firent entendre les pièces choisies du salut, toutes sublimes, tandis qu'au-dessus d'eux les masses sombres des séminaristes et les robes rouges des enfants de chœur se distinguaient à peine.

Qui oubliera jamais le recueillement admirable de cet *Ave Maria* de Palestrina, véritable magridal mystique à la Vierge, et ce *Tantum ergo* de Vittoria dont on ne se lasse jamais dans sa simplicité, servant d'auréole et de marchepied à l'ostensoir qui ce soir-là brilla dans la nuit comme une flamme d'or sur les dernières mosaïques des admirables vitraux presque complètement éteints du chevet ? Il n'y eut qu'un cri d'enthousiasme sur le parvis quand la foule sortit de la cathédrale. Guilmant, de Sévérac, de Castéra, Quittard et autres scholistes fervents qui eurent la joie de voir ça et d'entendre tout de la tribune de l'orgue, particulièrement élevée à Clermont, en furent longtemps troublés, et il leur fallut les robustes et si sains accents de le *Toccata en ré* de grand *Cantor* Bach pour les ramener sur terre, tandis que s'écoulait la foule. Ce fut, cette cérémonie, une des manifestations les plus parfaites et aussi les plus fécondes données depuis longtemps par la *Schola*.

Après de tels moments, les dissidents ecclésiastiques et laïques qui viendraient encore ergoter sur les doctrines que nous défendons, ne seraient vraiment que des malheureux et des irréductibles. Celui qui, résistant à de pareilles émotions, prétendrait encore que notre musique n'est pas religieuse, n'est pas *la musique religieuse*, ne serait vraiment qu'un Béotien. Qui oserait prouver le contraire ? Ce jour-là il se fit vraiment un orage à point pour les artistes. Les non-emballés diront peut-être que si le soleil avait brillé de tout son éclat, ce n'eût pas été la même chose ! Pour ces poètes il y a encore des provisions de foin dans les prés : c'est l'époque de la fenaison. Ils n'ont qu'à se baisser et brouter à leur aise.

Merci encore au maître Guilmant pour son beau récital de ses œuvres où se mêlaient si bien le *Veni Creator*, le *Veni Sancte Spiritus*, le *Factus est repente de caelo* et autres thèmes liturgiques du Saint-Esprit ; il eût dû vraiment nous donner en plus le tonnerre comme au Cénacle pour que la fête fût complète. Il respecta les droits de la musique que des roulements eurent peut-être un peu troublés. On écouta à souhait, et le recueillement fut émouvant

*
* *

Le soir, c'était le concert de gala dont Mgr de Clermont faisait les frais, appoint qui, facilitant l'organisation du congrès, permit de donner à son diocèse cette belle leçon de chant religieux.

Il fut triomphal, ce concert, et dépassa encore de beaucoup le succès de celui de la veille. Quelques pièces profanes, exécutées par les solistes du quatuor vocal de la *Schola*, vinrent agréablement agrémenter ce programme presque exclusivement religieux néanmoins : le *Chant élégiaque* de Beethoven, le délicat *Madrigal* de Fauré et quatre mélodies de Ch. Bordes sur des poésies de Francis James, auxquelles le public voulut bien faire un trop courtois accueil. Dédiées à chacun des artistes du quatuor et correspondant parfaitement au caractère extérieur de chacun d'eux, elles furent merveilleusement exécutées par ces artistes impeccables qui, unis ou chantant séparément, sont merveilleux. On les entend trop rarement maintenant, et on ne saurait trop les encourager à se réunir plus souvent pour élargir leur répertoire et se produire. Le concert se terminait par l'admirable *Reniement de Saint Pierre* de Marc-Antoine Charpentier, où la jolie voix de M. Gibert, dans le rôle de Jésus, fit merveille. On se sépara sur la *Bataille de Marignan*, que les Chanteurs de Saint-Gervais transformèrent une fois de plus en victoire française.

*
* *

Le lendemain matin, de 8 heures à 10 heures, M. Gastoué eut à répondre à tout un desideratum formulé par quelques prêtres du diocèse de Moulins notamment qui ergotèrent sur les questions de plain-chant, l'exécution bénédictine, etc..., sur l'opportunité du chant des femmes dans l'église, toutes questions dont on devinait certes pour beaucoup le mobile. L'habile conférencier eut réponse à tout et satisfit, nous l'espérons du moins sans trop le croire, ses interlocuteurs. Pour un peu, M. Quittard n'aurait pu faire sa conférence sur Rameau qu'on n'eut pas le temps d'agrémenter d'exemples chantés préparés par M^{lle} Villot, M. Mahieu et M. Monis, solistes de la *Schola*, car il fallait se presser pour gagner la cathédrale où les Chanteurs de Saint-Gervais chantaient à 10 heures la messe du Pape Marcel et divers motets. Ce fut une très belle cérémonie, et pour la quatrième fois la cathédrale était comble. Les pièces liturgiques de l'office étaient chantées au chœur par la maîtrise et la *Schola* du séminaire.

Les fêtes se terminèrent à trois heures par un salut de clôture suivi de *Te Deum* dans l'antique et vénérée basilique de Notre-Dame-du-Port, aux pieds de la Vierge miraculeuse si honorée en Auvergne et à laquelle les Chanteurs dédièrent tout un florilège de chants en

l'honneur de Marie, chants grégoriens, musiques palestriniennes et modernes choisies parmi les plus délicates du riche écrin de leur répertoire, du Josquin des Prés, du de la Tombelle et un beau choral de Bach comme *Tantum ergo*.

Après une courte allocution de remerciement et d'« au revoir » prononcée par S. G. Mgr l'Evêque, on chanta le *Te Deum* avec la maîtrise à deux chœurs. Voici l'allocution de Monseigneur.

Allocution de S. G. Mgr l'Evêque.

Aux derniers échos de vos voix deux mots doivent se mêler et répondre : admiration et reconnaissance.

L'admiration, de plus compétents que moi l'exprimeront pour la savante composition et la parfaite exécution des chants que vous avez fait entendre dans les divers lieux de vos réunions.

Pour la reconnaissance, j'ai des titres certains à la ressentir et à l'exprimer. Elle n'a pas pour seul motif la jouissance que nous a fait éprouver la beauté de vos chants, ces chants étaient pour nous des leçons.

Non, sans doute, que nous osions prétendre à l'imitation de vos merveilleuses polyphonies, dernier mot de l'art de la musique sacrée, langage musical absolument propre à l'Eglise, et expression la plus sincère comme la plus esthétique de la prière. Nous ne les retiendrons pas moins comme l'idéal à proposer à l'étude de nos jeunes élèves du sanctuaire, pour former leur goût et exciter en eux l'ambition de les chanter après une consciencieuse étude. Mais en outre vous nous avez révélé les beautés du chant grégorien, souvent délaissé et méprisé parce qu'il n'est ni étudié ni connu. Vous avez démontré qu'il suffit d'une préparation attentive pour en rendre la lecture facile et correcte, et d'une juste modération dans l'émission de la voix pour bannir les clameurs qui si souvent le déshonorent en le défigurant. Sous votre direction, nos jeunes clercs nous ont fait entendre des antiennes, des répons qui montrent que l'audition de vos vocalises ne sera pas pour eux des leçons stériles.

Dans la polyphonie comme dans le chant grégorien, vous nous avez surtout enseigné par votre exemple que tout, dans le chant sacré, doit porter les âmes à Dieu, que rien n'y doit appeler l'attention sur ceux qui chantent : que le ton de la voix doit toujours être celui de la prière et de la louange.

Enfin, à ces motifs de reconnaissance vient s'ajouter un sentiment de noble fierté dont, comme pasteur de l'Eglise, nous vous sommes redevable.

Au moment où on affecte de représenter l'Eglise comme expirante, comme n'étant plus soutenue dans l'existence que par ces maigres subsides qui lui sont aujourd'hui contestés, vous savez avec quelle élévation d'esprit et de sentiment il est bon pour nous d'affirmer autrement que par des paroles la vitalité de l'Eglise et son inépuisable aptitude à entretenir dans le genre humain le culte du beau, à élever le niveau de l'idéal dans tous les arts. Notre ville vous a dû quelques-uns de ces jours de fêtes qui élèvent les esprits, rapprochent les cœurs et engendrent la paix. Soyez-en vivement remerciés.

Que Dieu daigne continuer à bénir et à féconder vos travaux. Pour nous, nous n'oublierons point vos leçons et nous nous efforcerons de les suivre. »

Le soir, les Chanteurs quittaient Clermont, après trois jours de vaillant concours où ils chantèrent jusqu'à quatre fois par jour. Ainsi se terminèrent les fêtes de Clermont qui permirent d'affirmer dans ce diocèse les bonnes doctrines grâce au zèle, du pasteur suprême qui ne cesse d'y encourager la réforme religieuse. Le grand et le petit séminaire, la

maîtrise y trouvèrent l'occasion de puiser de nouvelles forces et d'affirmer leur foi musicale. C'est pour eux un encouragement précieux qui portera de longs fruits. Le but que se proposait Mgr Belmont est atteint; il trouvera sa complète réalisation quand sera fondée l'œuvre urbaine qui se prépare et que nous espérons bien voir surgir d'ici peu : l'école des chœurs qui assurera à la cité un groupe vocal, sorte de pépinière de sujets où pourraient s'ajouter des sacristains organistes, comme cela se pratique en Belgique, où des jeunes gens en apprentissage manuel dans une ville peuvent à la fois apprendre un métier et acquérir quelque culture musicale de chant grégorien et d'éléments d'accompagnement à l'abri d'un patronage où se fait œuvre musicale et chrétienne à la fois. Puisse ce projet être réalisé ! Beaucoup d'éléments sont déjà groupés. L'autorité diocésaine y est favorable et le désire. On ne pourrait mieux couronner l'effort de la *Schola* de Paris et les assises musicales de Clermont.

JEAN DE MURIS.





BIBLIOGRAPHIE

R^{me} P. DOM F. CABROL. — **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie** ; fascicule VII, *Amulettes-Anges* (voir notre n^o de décembre 1904).

Bien que ne contenant aucun article où il soit particulièrement traité de musique, ce fascicule intéresse cependant beaucoup l'histoire de cette science avec les *anabathmoi* de la liturgie grecque, leur mode d'exécution, leur forme musicale curieuse ; les articles *anaphore*, à consulter pour l'époque originale de certains passages chantés de la messe ; *anastasimatarion*, livre musical de l'Église grecque ; *André de Crète*, l'un des célèbres mélodes sabaïtes du VII^e siècle, avec la liste de ses principales odes rangées par tons ; *Angers (manuscrits liturgiques d')*. Dans les autres articles de cette publication si intéressante, on trouvera encore diverses allusions et références utiles pour l'histoire des origines de la musique liturgique.

R. P. DOM CH. MÉGRET. — **Le chant grégorien**, conférence prononcée à Versailles le 28 février 1905. In-8^o de 24 pages ; Grenoble, chez Brotel.

Le nom du P. Dom Mégret est bien connu de ceux qui s'occupent de la pratique du chant grégorien. Cette nouvelle conférence d'un infatigable propagateur de la restauration bénédictine intéressera beaucoup de personnes et peut être répandue dans tous les milieux liturgiques.

D. HUGUES GAISSER. — **Les « Heirmoi » de Pâques dans l'Office grec**, étude rythmique et musicale. Un vol. in-8^o de xi-108 pages, dont 24 de musique, avec un tableau de neumes grecs et deux fac-similés de mss. de musique byzantine. — Rome, imprimerie Polyglotte de la S. C. de Propaganda Fide. Prix : 4 frs.

Le *but* de l'auteur est de montrer, à l'aide de ces odes attribuées au 1^{er} mode ecclésiastique grec, que ce *mode* a une *tonalité dorienne*, et que le *rythme* de l'hymnographie grecque est strictement *mesure*, basé, selon lui, non seulement sur le nombre des syllabes et sur l'accent tonique, mais encore sur la durée musicale des syllabes.

Après une courte introduction sur le rôle de l'*hirmos* dans l'hymnodie grecque, D. Hugues Gaisser reproduit en notation musicale les huit odes de Pâques d'après trois manuscrits grecs d'époques différentes, en donnant pour la première spécialement trois versions conservées par tradition orale et deux autres naguère éditées. Il expose la nature du rythme de l'hymnographie grecque en général ; il étudie ensuite la structure rythmique particulière de chacun de ces huit *heirmoi* et en fixe le schéma rythmique. L'étude de chaque ode est accompagnée de la liste des anomalies qui se rencontrent dans les diverses strophes composées sur le même modèle, anomalies que l'auteur essaie de rectifier à l'aide des manuscrits. Cette étude se termine par un essai de restauration rythmico-musicale des huit odes du canon de saint Jean Damascène pour Pâques.

Bien que ne partageant pas toutes les opinions de l'auteur, disons que l'examen critique des textes, de même que la solution absolument neuve proposée au problème de la rythmique ecclésiastique grecque, assurent à ce travail un intérêt particulier, comme la science bien connue du savant bénédictin, professeur au Collège grec de Rome, en garantit la haute valeur scientifique.

Le Gérant : ROLLAND.

N° 4. **Récit, Arioso et Air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour basse avec accompagnement d'orgue et du quatuor d'orchestre avec hautbois solo.

N° 5. **Air de la Cantate pour le XIX^e Dimanche après la Trinité** « *Ich will den Kreuztab gerne tragen* ».

Pour basse et hautbois obligé.

5^e LIVRAISON : Duos à 2 voix égales

N° 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche Esto mihi** « *Du wahrer Gott* ».

Pour soprano et alto avec 2 hautbois obligés.

N° 2. **Duetto de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour soprano et alto, continuo et contre-basse.

N° 3. **Duo de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».

Pour soprano et alto avec 2 hautbois non obligés.

N° 4. **Duo de la Cantate pour le 6^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist das Heil* ».

Pour soprano et alto avec flûte et hautbois obligés.

6^e LIVRAISON : Duos à voix inégales

N° 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche de Quasimodo** « *Am abend aberdesselbigen Sabbaths* ».

Pour soprano et ténor avec basson ou violoncelle obligé.

N° 2. **Duo de la Cantate du dimanche de Misericordias Domini** « *Des Herr ist ein reugete Hirt* ».

Pour soprano et ténor.

N° 3. 1^{er} **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».

Pour soprano et basse avec violon obligé.

N° 4. 2^e **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».

Pour soprano et basse avec hautbois obligé.

Je reste avec toi « *Ich lasse dich nicht* », motet à 2 chœurs et 8 voix, extrait de la VII^e livraison : *Motets et dialogues choisis des maîtres allemands des XVII^e et XVIII^e siècles.*

CANTATES COMPLÈTES

Cantate pour les élections municipales de Leipzig « *Wir danken dir Gott* » avec orgue concertant (parue). 5 »

Cantate pour le 24^e Dimanche après la Trinité, « *O Ewigkeit du Donnerwort* » 2^e composition (parue). 5 »

Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité, « *Ach Gott von Himmel* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent, « *Schwingt freudig euchempor* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité, « *Jesu der du meine Seele* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 27^e Dimanche après la Trinité, « *Wachet auf* » (sous presse). 5 »

CAMPRA André.

O dulcis amor cordis mei, à voix seule (soprano), *extrait de la VI^e livraison* 2 »

CARISSIMI Giacomo.

HISTOIRES SACRÉES (3^e livraison) (fragment).

Histoire d'Ezéchias (air de ténor solo). 1.25

Histoire du mauvais riche (fragment), (air de soprano). 1.50

Histoire du Jugement de Salomon (fragment), duo des deux mères (2 soprani). 1.25

Histoire des Pèlerins d'Emmaüs (fragment), trio et chœurs (2 soprani, basse et chœurs). 2.25

Histoire de Jephthé (fragment), déploration finale (soprano et chœurs). 2.50

La Plainte des damnés (intégral), à 3 voix (2 ténors, basse et chœurs). 3 »

MOTETS (extraits du V^e recueil).

O vulnera doloris, à voix seule (basse). 1.50

O piissime Jesu, à 3 voix (2 ténors et basse). 2.25

CHARPENTIER Marc-Antoine.

HISTOIRES SACRÉES (III^e livraison).

Dialogue de Madeleine et Jésus (intégral), (soprano et ténor). 2 »

La Peste de Milan (intégrale), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 2.50

Le Reniement de Saint Pierre (intégral), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 4 »

MOTETS (extraits du vi^e recueil).

Dilecte mi, a 3 voix, 2 ténors et basse	2.50
O amor, o bonitas, o charitas, à 3 voix (2 ténors et basse	2.50

CLÉRAMBAULT Nicolas.

O mysterium ineffabile à voix seule baryton, <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1 »
--	-----

COUPERIN François (S^r de Cruilly).

O mysterium ineffabile à 3 voix (ténor, soprano et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

DUMONT Henry.

Peccator ubi es, dialogue spirituel à 2 voix (ténor et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

ECCARD Johann.

Agneau de Dieu (<i>O Lamm Gottes unschuldig</i>), à 5 voix, <i>extrait de la VII^e livraison</i>	1.25
--	------

LEGRENZI Giovanni.

Qui non renuntiat omnibus, dialogue spirituel à 3 voix (2 ténors et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.75
--	------

LULLI Jean-Baptiste.

Ave cœli mundus supernum, motet à 3 voix (soprano, ténor et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.25
--	------

MOREAU Jean-Baptiste.

Chœurs pour la tragédie d' « Esther » de Racine, publiés d'après les éditions de 1689 et 1696, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	7 »
Chœurs pour la tragédie d' « Athalie », publiés d'après l'édition de 1690, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	5 »

RAMEAU Jean-Philippe.

Deus noster refugium, motet à voix seule (ténor), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1.50
---	------

SCHUTZ Heinrich.

PETITS CONCERTS SPIRITUELS (extraits de la 1^{re} livraison).

Mon âme prenant l'essor (<i>O süsßer, o freundlicher</i>), à voix seule (ténor ou soprano).	2 »
Je veux louer sans cesse le Seigneur (<i>Ich will den Herren loben allezeit</i>), à voix seule (soprano).	1.50
Exauce-moi (<i>Erhoere mich</i>), à 2 voix (2 soprani).	1.50
Quando se claudunt lumina (<i>Wann unsre Augen schlafen ein</i>), à 2 voix (soprano et basse).	2 »
Ton sang, Seigneur Jésus (<i>Das Blut Jesu Christi</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
O pieux amour (<i>Die Gott seligkeit</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
Anima Christi sanctifica me (<i>Die Seele Christi heilige mich</i>), à 3 voix (2 ténors et basse).	2 »

(Extrait de la vi^e livraison).

Loué sois-tu, Jésus-Christ (<i>Ehre sei Dir Christe</i>), chœur final de la Passion selon saint Matthieu (chœur à 4 voix).	1.25
Dialogus per la Pascua, dialogue spirituel, quatuor (2 soprani, ténor et basse).	3 »



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 8

AOUT



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Catalogue alphabétique de la Collection "Concerts spirituels"

Documents pour servir à l'histoire de la Musique Religieuse de Concert

Jean-Sébastien BACH

Airs et duos choisis extraits de ses cantates d'Église, à l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la Schola Cantorum, de leurs élèves et des amateurs, en notation usuelle, avec les parties des instruments obligés, nuances et indications d'exécution, la traduction française du texte allemand et la réalisation de la basse, par ALEX. GUILLMANT; 6 livraisons dont quatre pour voix de soprano, alto, ténor et basse et deux de duos à voix égales et à voix inégales dont le détail suit :

1^{re} LIVRAISON : *Airs pour soprano*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour la fête de l'Annonciation** « *Wie Schön leuchtet* ». Pour soprano avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour tous les temps.** Pour soprano et hautbois obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour la fête de la Réformation** « *Im feste Burg ist unser Gott* ». Pour soprano avec quatuor d'orchestre.
N^o 4. **Air de la Cantate pour le premier Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour soprano avec violon solo obligé.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le XII^e Dimanche après la Trinité** « *Du sollst Gott deinen Herren lieben* ». Pour soprano et deux hautbois obligés.

2^e LIVRAISON : *Airs pour alto*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour le mardi de Pâques** « *Bleib bei uns* ». Pour alto avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Pour alto avec violon solo obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Misericordias Domini** « *Der Herr ist mein getreuer Hirt* ». Pour alto avec hautbois d'amour obligé.
N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour diverses circonstances** « *In allen meinen Thaten* ». Air d'alto avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Jubilate** « *Ihr werdet weinen und heulen* ». Pour alto avec violon concertant ou flûte obligés.

3^e LIVRAISON : *Airs pour ténor*

- N^o 1. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 8^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist dir gesugt* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 2. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 3. **Récit et Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour ténor avec hautbois obligé.
N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesus der du meine Seele* ». Pour ténor avec flûte obligée.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le 21^e Dimanche après la Trinité** « *Aus tiefer Noth* ». Pour ténor avec deux hautbois obligés.

4^e LIVRAISON : *Airs pour basse*

- N^o 1. **Air de la Cantate du XIV^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist nichts Gesundes* ». Pour basse et orgue obligé.
N^o 2. **Récit et Air de la Cantate pour la fête de la Purification** « *Ich habe genug* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX 269, rue Saint-Jacques PARIS	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.		Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

<i>Lettre préface pour un « Chansonnier du XVI^e siècle ».</i>	André Hallays.
<i>Le Congrès de Montpellier.</i>	La Rédaction.
<i>La Maison de la Schola pendant la Révolution (fin).</i>	J. de La Laurencie.
<i>La musique liturgique russe.</i>	R. P. Peitavi.
<i>La messe de la Pentecôte à la Sorbonne.</i>	Jean de Muris.
<i>Tournées de propagande.</i>	—
<i>Nécrologie : Jean David.</i>	Ch. Bordes.
<i>Nouvelles de la musique d'église.</i>	Jean de Muris.

A M. Charles Bordes

Lettre-Préface pour un « Chansonnier du XVI^e siècle »

MON CHER AMI,

Vous me demandez une préface pour votre *Chansonnier du seizième siècle*, à moi qui suis, en musique, le plus ignorant des amateurs. Que puis-je dire de ces chansons, si ce n'est qu'elles m'ont ravi chaque fois que je les ai entendu chanter par vos admirables Chanteurs? Sans doute j'ai plaisir à vous remercier publiquement de nous donner ce recueil précieux où vous avez rassemblé vingt-quatre compositions si caractéristiques, si diverses, et d'avoir pris la peine d'indiquer nuances et mouvements pour permettre à d'autres de suivre votre goût ingénieux et sûr. Mais, ayant rempli joyeusement ce devoir de gratitude, le scoliaste est embarrassé.

Une préface n'eût peut-être pas été inutile en tête de ce chansonnier. Si je suis incapable de l'écrire, je vois bien ce que moi-même j'aurais cherché dans cet avant-propos.

J'aurais d'abord voulu que l'on me donnât quelques renseignements précis sur chacun des musiciens figurant dans ce recueil et que l'on

ardent à poursuivre l'étroite alliance des poètes et des musiciens. Il disait dans un sonnet à Costeley :

Jadis musiciens et poètes et sages
Furent mêmes auteurs ; mais la suite des âges,
Par le tems qui tout change, a séparé les troys.

Puissions-nous, d'entreprise heureusement hardie,
Du bon siècle amener la coustume abolie,
Et les troys réunis sous la faveur du Roy.

Il imagina toute une réforme de la prosodie française dont Joachim du Bellay, dans la *Deffence et illustration de la langue française*, avait parlé le premier : « Quant aux pieds et aux nombres qui nous manquent, disait du Bellay, de telles choses ne se font pas par la nature des langues. Qui eust empesché nos ancêtres d'allonger une syllabe et accourcir l'autre et en faire des pieds et des mains ? *Et qui empeschera nos successeurs d'observer telles choses, si quelques savants et non moins ingénieux de cest âge entreprennent de les réduire en art ?* »

Baïf l'entreprit. Il inventa les *vers mesurez*. Il ressuscita dans la poésie française l'anapeste et l'iambe, le dactyle et le spondée. Chaque vers se scandait en un certain nombre de pieds composés de brèves et de longues ; le musicien devait se conformer à cette métrique, et la valeur de chaque note était déterminée par la valeur de chaque syllabe. Le musicien Thomas de Courville l'aïda dans cette singulière tentative. Baïf ne se contenta pas d'écrire quantité de poèmes selon ce mode nouveau et de les faire mettre en musique par Courville, Mauduit et le Jeune, il constitua une *Academie* — la première Académie française — *de musique et de poésie*, composée de *musiciens* et d'*auditeurs* et où devaient être chantées les productions de l'école nouvelle : les séances avaient lieu dans l'hôtel de Baïf, au faubourg Saint-Marcel.

La réforme de Baïf devait échouer : la versification française se fonda sur le nombre, et non sur la valeur des syllables ; d'autre part, la musique, chaque jour plus fortement cadencée, s'interdit bientôt la liberté rythmique qu'elle avait gardée de ses origines grégoriennes.

Tous les poètes français du seizième siècle ne donnèrent point dans la chimère de Baïf ; mais tous, du moins, furent fidèles à la doctrine de Ronsard, et il est difficile de juger leurs œuvres si l'on ignore la musique et les musiciens de leur siècle.

Peut-être serait-il aussi difficile de juger ces musiciens, si l'on ignorait les poètes du même temps. Car entre les premiers et les seconds il y a de profondes affinités.

On a soutenu que l'art polyphonique du seizième siècle avait été le suprême épanouissement de la musique médiévale et qu'en réalité la *Renaissance musicale* datait seulement du dix-septième siècle. M. Vincent d'Indy, qui n'aime point l'esprit de la Renaissance, s'exprime ainsi dans son *Cours de composition musicale* : « La musique n'a point échappé à cet engouement prétentieux de la Renaissance pour la reconstitution de

l'art antique et l'imitation de la nature ; mais, comme pour toutes les autres évolutions auxquelles elle a été soumise, elle n'en a ressenti les effets que près d'un siècle après les autres arts... C'est donc vers le dix-septième siècle que nous assistons seulement à la véritable *Renaissance musicale* dont les effets se font sentir aussi bien sur le rythme que sur la mélodie et l'harmonie... »

Personne ne contestera la justesse de cette observation si, comme le fait M. d'Indy, on considère l'histoire en quelque sorte organique de la musique, l'évolution des formes. Mais que l'on néglige ces formes, ces moyens d'expression, et que l'on fasse attention à l'essence même de l'art, c'est-à-dire aux sentiments et aux idées traduits par les artistes, on sera surpris de découvrir de frappantes ressemblances entre la poésie et la musique du seizième siècle. Dans ses madrigaux ou ses chansons, un Roland de Lassus est, autant qu'un Ronsard, imprégné du génie de la Renaissance.

Les mélodies que les musiciens d'alors mettent en œuvre sont des thèmes, jadis liturgiques, mais que le peuple a dès longtemps laïcisés en les appropriant à des usages profanes, le plus souvent en les déformant selon des rythmes de danse. Ils emploient ces éléments avec une science extraordinaire dans des compositions où nous devinons, sans pouvoir toujours les discerner clairement, des intentions infiniment subtiles, et cela déjà les rapproche des poètes leurs contemporains. Mais ce qui les rattache plus étroitement encore à leur temps, c'est qu'ils sont déjà des artistes, au sens moderne du mot : ils recherchent la beauté pour elle-même ; lorsqu'ils s'emparent d'un thème populaire, ils ont l'orgueilleuse conscience de l'ennoblir. Cela, c'est le signe moral auquel se reconnaissent tous les hommes de la Renaissance, peintres, sculpteurs ou poètes. Cependant ils conservent, en même temps, le goût de la vie et de l'humanité ; ils savent que le fonds populaire leur offre la plus belle et la plus riche des matières. Il semble qu'ils aient entendu les sages conseils donnés par Ronsard à un apprenti poète : « Tu pratiqueras bien souvent les artisans de tous métiers... ; et de là tireras maintes belles et vives comparaisons avecques les noms propres des métiers pour enrichir ton œuvre et te rendre plus agréable et plus parfait... Tu sçauras dextrement choisir et approprier à ton œuvre les mots plus significatifs des dialectes de nostre France, quand mesmement tu n'en auras point de si bons ni de si propres en ta nation... sans affecter par trop le parler de la Cour... » Et c'est ainsi qu'ils composent ces chants « martiaux, graves, honnêtes, polis et gaillards », ainsi que dit Guillaume Costeley présentant ses chansons à ses amis.

Telles sont quelques-unes des idées que l'on aurait peut-être pu développer à propos de votre *Chansonnier*. Hâtez-vous donc, mon cher ami, de nous donner un second recueil, et cette fois confiez-en la préface à un écrivain qui mérite votre choix par sa compétence, et non plus seulement par sa vieille et fidèle amitié.

ANDRÉ HALLAYS.



Les Fêtes musicales de Montpellier

les 21, 22, 23 et 24 novembre 1905.

Des entraves de toutes sortes ont surgi devant nous pendant plusieurs semaines, nous forçant à suivre les convenances de chacun pour arriver à établir les dates définitives de nos fêtes de Montpellier.

Acceptées de tous pour les 22, 23 et 24 novembre, voici que des pourparlers entre M. Vincent d'Indy et des « managers » américains pour deux concerts d'orchestre et plusieurs récitals de piano de M^{lle} Selva en novembre et décembre sont venus tout remettre en question. On a pu revenir enfin aux seules dates possibles des 21, 22, 23 et 24 novembre, après la rentrée des facultés de Montpellier, dont les membres et leurs familles constituent l'appoint le plus sérieux et le plus éclairé de notre public montpellierain, qui nous donna déjà si souvent les gages de sa fidélité. Nous espérons donc, cette fois, que tout est d'aplomb et que de nouvelles entraves ne surgiront pas. Un seul concours a dû être reporté au début du mois et constituer comme le préliminaire de notre congrès, c'est la présence de notre maître Vincent d'Indy que l'Amérique ne nous arrachera pas trop tôt, nous l'espérons encore, et dont le concours nous sera si précieux pour donner à notre campagne artistique à Montpellier l'impulsion qu'il convient. Nous sommes sûrs que l'activité légendaire de M. Bordes saura tirer parti des éléments musicaux latents à Montpellier, puisque le fondateur de la *Schola*, que l'état de sa santé éloigne plus que jamais du climat de Paris, s'est déterminé à louer un petit *mas* provençal aux portes de Montpellier et s'y fixer autant que faire se pourra, pour fuir entre deux tournées de propagande les brouillards de Paris et les pluies constantes si contraires à sa santé générale.

∴

Nous ne pouvons, encore cette fois, publier *in extenso* le programme des fêtes, ce sera pour notre numéro de septembre. Nous nous bornerons à développer seulement aujourd'hui l'énumération sommaire

déjà établie. La liste de nos conférenciers s'est de nouveau accrue de quelques noms que nous avons laissés en blanc. C'est ainsi que M. Pierre Aubry, dont on connaît malgré tout le dévouement à notre œuvre, prononcera au cours du congrès deux conférences : la première sur *Le rythme libre dans la chanson populaire*, avec exemples empruntés aux diverses mélodies populaires européennes. Le sujet de la seconde sera *L'œuvre musicale du troubadour Guiraut Riquier*, qui vécut à Narbonne dans la seconde moitié du xiii^e siècle. Nous comptons demander en outre à M. Quittard une étude sur le si curieux musicien français *Bousignac*, qui fut enfant de chœur de la cathédrale Saint-Just de Narbonne et compositeur remarquable au xvii^e siècle, et dont les chanteurs de Saint-Gervais exécuteront quelques œuvres. M. Jeanroy, professeur à la Faculté des lettres de Toulouse, nous parlera des troubadours méridionaux, et M. Ch. Bordes, s'il en a le loisir, de la musique populaire des Basques.

M. l'abbé Villetard et M. Gastoué nous parleront des drames liturgiques au moyen âge. M. Pedrell causera en outre du si curieux drame liturgique de la mort et de l'assomption de la Vierge, en langue romane, qui se représente encore chaque année dans l'église d'Elche en Espagne. Cette séance, consacrée aux origines dramatiques du théâtre médiéval, se terminera par la reconstitution, en costumes et sur une petite scène ménagée à cet effet, du très ancien drame des *Vierges sages et des Vierges folles*, dont le texte est mi-latin et provençal. M. Gastoué en prépare, pour les lecteurs de la *Tribune*, une reconstitution paléographique d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, tandis que M. Bordes travaille à sa reconstitution mimique, non pas au chœur d'une église, ce qui n'est plus possible à notre époque, mais sur des tréteaux de mystère au seuil d'un portail roman dont les personnages animés sembleront se détacher pour représenter le si curieux petit drame où abondent des perles mélodiques grégoriennes. Nous reviendrons plus tard sur ce nouveau groupement que nous prépare M. Ch. Bordes : *Les jongleurs de Saint-Genès*, composé des meilleurs solistes sortis des classes de déclamation de la *Schola*, groupés en compagnie pour la représentation des pièces des origines du théâtre des mystères médiévaux, l'*Orfeo* de Monteverdi et autres reconstitutions caractéristiques.

Parmi les exécutions symphoniques et chorales, il est juste d'attirer particulièrement l'attention sur le concert avec orchestre que dirigera M. Ch. Bordes, où l'on exécutera le beau fragment des *Pyrénées* de M. Pedrell, opéra historique, *La Corte d'amore*, où sous la présidence de la comtesse de Foix, que chantera M^{lle} de la Rouvière, les meilleurs jongleurs du Languedoc et les troubadours exécuteront danses, chansons, tençons et sirventes, reconstitutions qui ne sont que timbres nationaux catalans et languedociens, dont l'emploi judicieux et l'esprit anime toute la belle partition du maître espagnol.

En un premier concert de musique de chambre, le quatuor à cordes des « Jeunes diplômés de la *Schola* », que recommande particuliè-

rement M. Vincent d'Indy leur maître, exécutera comme exemple de musique de chambre inspirée de l'emploi des thèmes populaires le *XI^e Quatuor* si rhapsodique de Beethoven et la *Suite basque* de M. Ch. Bordes pour instruments à cordes et flûte.

Quant aux chansons populaires, elles seront chantées au cours des séances par M^{lle} Marie de la Rouvière (chansons provençales), M^{me} Maria Gay (chansons catalanes), M^{lle} Jeanne Ediat (chansons du haut Languedoc et du Rouergue ; les *Chanteurs de Saint-Gervais* se chargeront des exemples et des répliques chorales. Nous donnerons dans notre programme le détail de toutes ces chansons.

Nous rappelons que nous comptons beaucoup sur nos correspondants pour nous fournir des chansons. Quelques exemples très caractéristiques nous sont déjà parvenus. M. Bordes notamment a recueilli quelques beaux timbres dans le Tarn et M. de Sévérac dans le Lauragais ; mais notre moisson est loin d'être complète : qu'on se le dise et qu'on nous en envoie encore avant le 1^{er} octobre, date ultime imposée à nos correspondants. Nous rappelons que l'envoi doit être fait à M. Déodat de Sévérac, secrétaire du congrès, à Saint-Félix de Caraman (Haute-Garonne). A bientôt notre programme détaillé.

La Rédaction.





La Maison de la Schola pendant la Révolution

(Suite)

Sans examiner ici quels furent les dessous encore mystérieux de cette crise célèbre, observons qu'elle prit naissance aux alentours de la rue Saint-Jacques, dans un galetas de la rue Contrescarpe, avec l'affaire dite de « la Mère de Dieu ». Les apologistes de Robespierre¹ affectent de ne pas prendre au sérieux cette secte d'illuminés que ses pratiques de magnétisme (sommeils de médiums, passes d'hypnotisme) aussi bien que les cérémonies de l'initiation des profanes (attouchements, signes en forme d'équerre) rattachaient manifestement à Cagliostro.

Il faut reconnaître que Vadier devant la Convention suivit une tactique assez perfide. Laissant bénévolement de côté « ces cérémonies grotesques et ridicules grimaces » dont une société secrète déjà puissante ne craignait pourtant pas de faire usage, pour exploiter avec beaucoup d'adresse les prophéties de la vieille Théot, il feignit de reconnaître Robespierre derrière « le grand prophète qui devait régner après un nouveau déluge de sang où serait épurée la Convention elle-même² ». On peut douter de l'authenticité de ces soi-disant prophéties. Mais il n'en est pas moins d'une ironie cruelle que l'inventeur de la Fête de l'Être suprême, l'ennemi de la superstition, « de ses *Pater*, de ses *Ave*, de ses épîtres », se soit effondré sous l'inculpation de *fanatisme* (on dirait aujourd'hui un autre mot, observe judicieusement M. Wallon), et que cette inculpation soit sortie du quartier des couvents.

La superstition prenait sa revanche.

Le dictateur récoltait les fruits de la haine qu'il avait semée.

1. V. Hamel, *Vie de Robespierre*, et d'Alméras, *Les Dévotes de Robespierre*, 1905.

2. *Révélations* de Sénart N. Lb⁴¹ 36. *Histoire des prisons, et Tableaux de la Révolution*, par Schmidt.

Dès qu'on sentit l'idole ébranlée, sa légende s'évanouit. Les parties fines de Clichy et du jardin Marbœuf, les soupers de Charenton, sont le sujet des conversations populaires ; ils font les frais d'un grand nombre de récits contemporains. Des gens curieux se demandent de quelle manière *l'Incorruptible*, si prompt à faire planer sur ses collègues l'accusation de vénalité (V. les affaires Hébert, Danton, F. d'Eglantine), s'est approprié le beau domaine de Mousseaux, tandis que Saint-Just et le « vertueux » Couthon s'installaient dans les châteaux du Raincy et de Bagatelle ¹.

Mais l'habile homme gardait trop bien ses secrets et mettait les papiers compromettants en lieu trop sûr (ce qui restait de ses papiers a disparu dans les incendies de mai 1871) pour que ses adversaires songeassent à conduire l'offensive sur ce terrain brûlant. Là-dessus il semblait qu'un accord tacite scellât toutes les bouches. Le dernier mot de leur politique se résumait-il donc en cette apostrophe de Javoques à un de ses acolytes : « Mes amis, il faut que les sans-culottes profitent du moment pour faire leurs affaires, n'importe par quel moyen » ? On pourrait le croire en entendant Carrier s'écrier quelques jours plus tard : « Si toute la Convention avait été scrutée comme moi, il n'y serait resté que le fauteuil et la sonnette ! »

En réalité, la peur fut la véritable conseillère de la journée. Elle réconcilia amis et ennemis de la veille, depuis les gens du Marais, « dont les cœurs étaient maigris de terreur, à qui l'on avait donné un nom qui les rendait pour ainsi dire moites », jusqu'aux plus farouches montagnards, fatigués des menaces perpétuelles du maître qu'ils s'étaient donné. Le cri de détresse de la Cabarrus, surnommée Notre-Dame de Thermidor par ses contemporains, le fameux billet écrit de sa prison à Tallien : « C'est demain qu'on me tue, n'êtes-vous donc qu'un lâche ? » joua le rôle de l'étincelle dans l'explosion finale ².

On vit alors se réaliser la prédiction de Moïse Bayle. Le mur était si salpêtré « qu'il n'eût pas fallu en arracher un moellon ». A la moindre brèche, il tombait.

La roue de fortune avait tourné, l'inéluctable loi d'expiation s'accomplissait avec éclat pour les uns, non moins sûrement, bien que dans un domaine inaccessible à l'histoire, pour les autres.

A leur tour, les délateurs, ces Bernot, ces Campenon, ces Defraisne, ces Goulart, ces Goust, ces Lefebvre du Comité de l'Observatoire, dont on avait vu si souvent les noms estampiller des mandats d'arrêt, connaissaient « au nom de la Loi » les rigueurs de la prison. Nous les retrouvons en fructidor aux Bénédictins anglais occupant la place encore chaude qu'y ont laissée leurs victimes ³.

Cependant, en dehors de ces « thermidoriens », comme on les appelait, il restait encore un certain nombre de prisonniers dans la mai-

1. Proussinall Lb⁵¹ 28 et *Histoire des prisons*.

2. V. aussi le dîner chez la Saint-Brice, *Mémoires* d'Allonville N. La²⁰ 18.

3. A. P. transfèrements, cartons 18 et 19.

son, parmi lesquels on peut citer le tailleur Siglino dit Sigly. Les preuves de civisme dont celui-ci appuie sa requête auprès des membres du Comité de Sûreté générale méritent d'être rapportées. N'a-t-il pas, en qualité de commandant de la garde nationale d'Arcueil, « habillé et équipé à ses frais 2 tambours, donné une 3^e caisse en cuivre, un bonnet à chaque sapeur, un autre au tambour des grenadiers » ? Mieux encore, n'a-t-il pas subi deux *scrutins épuratoires* dans la section dont il fait partie ? Mais il oublie d'ajouter qu'il a commis le crime inexpiable de fournir des vêtements de deuil à l'infortunée prisonnière du Temple après la mort de Louis XVI. Et cela vaut bien une prolongation de détention ¹.

C'était encore Blaise Landeau, ancien valet de pied de Madame Elisabeth, qu'on avait oublié sous les combles des Tuileries jusqu'aux derniers jours de la Terreur et dont le mandat d'amener nous révèle : 1^o que l'illustre Motiège a quitté la maison (la pièce porte la signature de *Baudie, gardien*) ; 2^o que « le registre d'écrou est à la polisse » (*sic*), ce qui semblerait impliquer le projet de donner à la prison une affectation nouvelle ².

En effet, sur un ordre du tribunal révolutionnaire daté du 26 brumaire an III et enjoignant au gardien de ladite maison d'arrêt de remettre à la gendarmerie le nommé Lalande, ex-prêtre de Sorbonne, on lit au verso : « Léonard Potin, gardien des scellés du bureau du domaine national du département de Paris *apposés dans la maison* désignée d'autre part, répond que depuis environ six semaines il n'existe plus aucun détenu dans la maison. Ceux qui restaient ont été transférés dans la maison du Luxembourg. » Et ce dire se trouve confirmé par un procès-verbal daté du 12 vendémiaire, sur lequel figurent 65 noms de détenus ³.

Voilà donc fixée la date à laquelle la maison cessa de compter parmi les prisons de Paris.

Mais, elle restait *bien national* (comme en témoignent les signatures des membres du bureau du domaine apposées sur un bail du 28 brumaire) jusqu'à la date du 22 prairial où, par un hasard inespéré, la commission des finances de la Convention en ordonna la restitution aux Bénédictins anglais.

Tout paraissait rentrer dans l'ordre. Ce n'était pourtant que le début d'une série de péripéties administratives assez confuses.

Le procureur Dom Kellet enfermé, comme on l'a vu, un des premiers dans la maison, n'avait jamais déserté son poste de pilote. L'orage passé, on le vit peu à peu reprendre en mains le gouvernail.

Dès l'an IV (12 frimaire), il reçoit du citoyen Huguier, receveur des

1. A. N. F⁷ 4775 ¹⁸.

2. A. N. F⁷ 4763.

3. A. N. W⁴⁹ et A. P. transfèrements, carton 19 f^{os} 30, 32. Motiège avait-il fait fortune comme son collègue *Halie*, qui, après la Révolution, « repose dans les alcôves les plus somptueuses, sous des lambris dorés, foule les tapis de Turquie, s'assoit sur « le lampas et reflète sa sottise figure devant les glaces les plus belles » ? ?

domaines, les titres et pièces réunis en l'an II pour faire le recensement de l'actif des Bénédictins anglais ¹.

En l'an V, nouvelles réclamations, nouveau rapport concernant l'éternelle question des « liquidations », sur la feuille duquel une main inconcunue a tracé ces mots : Pourquoi rejeter les réclamations formant l'objet du rapport ?

Enfin le 26 vendémiaire an VI, le nom du « citoyen Kellet, demeurant rue du fauxbourg Saint-Jacques dans la maison ci-devant conventuelle n° 229 et agissant au nom et comme procureur et administrateur de la maison des ci-devant Bénédictins anglais », apparaît en toutes lettres sur un bail à loyer consenti au citoyen Resch, menuisier ².

Survient la loi spoliatrice du 27 brumaire an VII. On a réapposé le séquestre sur les immeubles ; le 13 fructidor on procède à leur adjudication, les espérances des Bénédictins anglais ne vont-elles pas s'évanouir pour toujours. Heureusement des amis secrets leur sont demeurés fidèles. En l'an IX on apprendra que le citoyen Leignadier, qui a acquis la maison et l'église pour la somme de 1.300.000 francs, « ne s'en est rendu adjudicataire que pour la conserver à ces religieux, que même les fonds employés à cette acquisition lui ont été fournis par eux et qu'il est prêt à leur céder tous ses droits. »

Entre temps une lettre (25 ventôse) du ministre des finances a autorisé la régie à suspendre toutes poursuites, à surseoir toutes diligences contre les susnommés ; une autre de l'administration des domaines exige de ses fonctionnaires « une prompte réponse au sujet des réclamations des Bénédictins anglais. »

Quelle puissante intervention agissait donc dans l'ombre ? On gagnait du temps, et, comme on sait, le temps est un grand *arrangeur*...

Cependant l'acquéreur n'ayant fait aucun paiement sur le prix de son acquisition encourait la déchéance. Cette fois la maison allait « *rentrer dans les mains de la nation* », car de par l'arrêté du 14 germinal an X doivent être vendus « les domaines nationaux dont les acquéreurs sont déchus ».

C'est alors que se fait jour la subtile diplomatie des propriétaires.

Une pétition est adressée aux Consuls faisant ressortir l'hostilité du gouvernement britannique contre l'établissement d'un séminaire anglais en France, contre l'enseignement de la langue française, contre l'importation de la religion catholique, toutes mesures trouvées trop favorables à la nationalité française. C'était toucher la corde sensible chez le premier Consul ! Aussi voyons-nous le 3 messidor an XI un arrêté signé Bonaparte réunir les collèges anglais établis en France aux collèges irlandais et écossais (A. 1), les renvoyer dans la propriété de *tous* les biens invendus composant leur dotation (A. 2), etc..., et le 25 thermidor de la même année, un arrêté du Préfet de la Seine réglera définitivement l'envoi en possession de la maison conventuelle ³.

1. A. S. cart. 87, n° 885.

2. A. N. S. 3656, Domaines ecclésiastiques.

3. A. N. AF iv 549 et A. S. cart. 87, n° 885.

Les années s'écoulent. Waterloo a brisé les ailes de l'aigle impérial. Sa Majesté très chrétienne vient de conclure la convention du 20 novembre 1815 avec S. M. britannique. D. Massh, administrateur de l'établissement des ci-devant Bénédictins anglais, présente une nouvelle pétition.

Mais aujourd'hui on s'adresse à un souverain qui se propose de panser toutes les plaies, qui ne répugne point à une *entente cordiale* avec l'Angleterre.

Le ton change. On revendique fièrement sa qualité de citoyen anglais, on invoque les stipulations, les articles additionnels du traité de 1814. Une ordonnance royale est rendue en faveur de nos Bénédictins le 4 septembre 1816 ; et le 16 janvier 1818 « main-levée est prononcée de tous séquestres établis sur leurs biens, etc... », ordres sont donnés au garde des archives du royaume de leur remettre « tous papiers et titres concernant lesdits biens ».

En 1819 surgit un incident assez plaisant. D. Massh voudrait rentrer en possession de l'orgue des Bénédictins anglais transporté naguère en l'église Saint-Thomas-d'Aquin par ordre du comité de Salut public et par les soins du sieur Dalayrac père. Sur sa réclamation, le Préfet de la Seine M. de Chabrol intervient personnellement. Il tient à faire restituer l'orgue à ses légitimes propriétaires. A ce sujet il engage une fastidieuse correspondance avec la direction des Domaines, peu disposée, selon la coutume, à lâcher prise ; il remet assez sèchement à sa place le directeur dont l'argumentation juridique porte à faux, mais, en fin de compte, il demeure vaincu. MM. le curé et les marguilliers de Saint-Thomas n'ont pu donner aucun renseignement. On apprend que les tuyaux de l'orgue des Bénédictins anglais ont été mêlés à ceux de l'orgue des ci-devant Jacobins, qu'ils ne forment plus qu'un même buffet et qu'il serait difficile de les séparer. Au reste, l'instrument ne vaut pas grand'chose, au plus cinq à six mille francs. Il convient donc de laisser à la fabrique de Saint-Thomas le soin de répondre à la réclamation des Bénédictins anglais ¹.

D'ailleurs, les moines ne revinrent plus habiter leur hôtel du faubourg Saint-Jacques. De 1808 à 1821, les bâtiments servirent d'ateliers à une manufacture de coton ². Une orientation tout utilitaire allait-elle donc changer le cours de ses destinées, parce que le Monopole universitaire fermait la bouche aux éducateurs de la jeunesse ?

Il n'en fut rien. Le 1^{er} avril 1842, les cris joyeux des écoliers, les sonneries de l'horloge rythmant les heures d'étude et de récréation apportaient une vie nouvelle à l'ancien monastère. MM. Debain et Gêrôme y avaient ouvert une institution qui dura 15 ans. A ce moment, en 1856, la liberté d'enseignement venait d'éclorre. Ce fut au quartier latin une véritable floraison de collèges, d'institutions, de maisons d'éducation de toutes sortes. De 1856 à 1870 on relève sur les sommiers fonciers de

1. A. S. cart. 463, n^o 773.

2. Saint-Victor, *Tableau pittoresque de Paris* N. Lk 7 6091 et sommiers de l'enregistrement.

l'Enregistrement¹ les noms de l'abbé Barret et de M. Huré. C'est alors que les craintes de l'Observateur de l'an VI ne semblaient plus aussi chimériques, puisque les pouvoirs publics commettaient l'imprudence de « laisser au tigre l'institution de l'agneau ». En dernier lieu le tigre se présentait sous la figure plutôt débonnaire de l'abbé Robillard, de l'abbé Joliclerc, ou de M. Bourdin son neveu, directeurs de l'école Notre-Dame.

Successivement les murs allaient voir passer la robe blanche du Père Didon avec l'école Lacordaire et les sombres uniformes des Sulpiciens, jusqu'à ce que la musique vînt en prendre possession avec la *Schola Cantorum*.

Habent sua fata domi !

D'invisibles lois relient-elles donc les maisons aux personnes qui les ont habitées, à celles même qui les habiteront ? Ne dirait-on pas qu'il s'établit entre les demeures d'un même voisinage des affinités et comme une pénétration réciproque de ce qu'on a appelé leurs âmes ? Le seul hasard a-t-il voulu que Ch. Bordes, le promoteur de la restauration de ce chant grégorien si heureusement cultivé par les fils de saint Benoît jetât son dévolu sur l'ancien monastère des Bénédictins anglais, pour y faire résonner encore les neumes vénérables ?

Le seul hasard a-t-il permis que la *Schola*, gardienne des saines traditions françaises en même temps que troupe d'avant-garde, vînt s'abriter au quartier du labeur intellectuel à côté d'une grande Ecole de Santé ? Sait-on enfin si certains « amis de la *Schola* », venus jusqu'à cette lointaine et calme maison d'art de la rue Saint-Jacques, ne goûtent pas une douceur secrète à écouter ses murs témoins des souffrances ou des confidences de tant de prisonniers auxquels ils sont unis par des liens de parenté, leur parler un mytérieux langage ?

Assurément il en coûte de tirer de la poussière de l'oubli une page aussi néfaste de notre histoire, quand on sait combien peu les leçons de choses du passé profitent d'ordinaire aux jeunes générations. Tout au moins peut-on se dire que « pardonner n'est pas oublier » et qu'aussi bien nous devons un souvenir aux plus humbles comme aux plus illustres de nos devanciers, victimes des fureurs révolutionnaires.

Plaise au Ciel qu'une tourmente nouvelle ne vienne pas troubler la paix rendue à la maison de saint Edmond et que la voix divine de la Musique n'y soit jamais plus condamnée au silence !

JEAN DE LA LAURENCIE.

1. Obligeamment compulsés par M. Lazard, archiviste de la Seine.



LISTE PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

DES PERSONNES DÉTENUES DANS LA MAISON DES BÉNÉDICTINS ANGLAIS

du 19 Vendémiaire an II au 12 Vendémiaire an III

(d'après les documents conservés aux Archives Nationales et à la Préfecture de police)

-
- | | |
|--|--|
| 1 D'Acher, ci-devant garde d'Artois. | 42 Bricard, de Dôle. |
| 2 Acrin, sculpteur en bâtiments. | 43 Bridel, Suisse. |
| 3 D'Adhémar comtesse veuve, née de Bouthillier. | 44 Briqueler, neveu de Gobel, le ci-devant évêque de Paris et son vicaire général. |
| 4 D'Agoult, marquise, née de Bellemont. | 45 Bultin. |
| 5 Alder, domestique anglais. | 46 Butin, menuisier, place de la République. |
| 6 Altemer, cordonnier à Dôle. | 47 Campenon, imprimeur, section de l'Observatoire. |
| 7 Amyon, député du Jura. | 48 Caron Beaumarchais femme, née Maulay. |
| 8 Andrault-Langeron, propriétaire (Saône-et-Loire). | 49 Caron Beaumarchais A.-E. fille, 17 ans. |
| 9 D'Argence. | 50 De Cassini, astronome. |
| 10 Aubert, concierge de la prison des Carmes. | 51 Causer, Anglais, prêtre (bénédictin). |
| 11 Aubertin, valet de chambre. | 52 Cazeneuve, député des Hautes-Alpes. |
| 12 Aubin femme, née Gellinot. | 53 De Charost femme, née de Tourzel. |
| 13 Audibert F.-A.-D., conseiller au parlement d'Aix. | 54 De Chaspot veuve, née du Tremblay. |
| 14 Audibert T.-A.-J. | 55 De Chauvelin B.-F. |
| 15 Auvray, commis chez le citoyen Cochin. | 56 De Chauvelin veuve, née Mazade. |
| 16 Aynard Aubin, négociant de Lyon. | 57 Clabaux, prêtre de Lagny. |
| 17 Aynard François, id. | 58 Clément, de Livry. |
| 18 Bance Philippe, imprimeur à Lyon. | 59 Clergé. |
| 19 Bance François, id. | 60 Clutterburck, maître de langues. |
| 20 De Barbazan, élève de la Marine. | 61 Collette, cordonnier à Dôle. |
| 21 Bardez, cafetier à Dôle | 62 Corbel, député du Morbihan. |
| 22 Baudouin, curé à Lagny. | 63 Cornu, ex-prêtre de Meaux. |
| 23 Beaufrils N.-L., juge de paix à la Ferté-les-Bois. | 64 Coste d'Arnobat, publiciste. |
| 24 Beaufrils, administrateur du Mont-de-Piété. | 65 Couppé de Kervennou, député des Côtes-du-Nord. |
| 25 Beaufrils femme, née d'Obsonville. | 66 Cousin G.-J., secrétaire du procureur général du Parlement de Rouen. |
| 26 Beaufrils, fabricant. | 67 Curé, cocher. |
| 27 Beaufrils femme, née Adam. | 68 Dabray, député des Alpes-Maritimes. |
| 28 Bernot, juge de paix. | 69 Dambliquet dit Mérelle, commis de Brissot. |
| 29 De Berryer veuve, née Fribois. | 70 Daunou, député du Pas-de-Calais. |
| 30 Berton, plâtrier. | 71 Decroix, prêtre. |
| 31 Blanqui, député des Alpes-Maritimes. | 72 Defraisne, graveur, section de l'Observatoire. |
| 32 Blaux, député de la Moselle. | 73 Delamarre, député de l'Oise. |
| 33 Blont, Anglais, 14 ans. | 74 Deligneul. |
| 34 Bonneau. | 75 Delkooc, Hollandais. |
| 35 De Bouchaud, Directeur régent de la Faculté des Droits (?). | 76 Desrozières ou de Rozière, colon de Saint-Domingue. |
| 36 De Bouchaud femme, née de Fer. | 77 Descamps, député. |
| 37 Boudjoux. | 78 Desfausses Lacharpagne. |
| 38 De la Bourdonnaye femme, née de Chauvelin. | 79 Devanaux, employé au département de la Poste. |
| 39 Bourelly, homme de loi, de Digne. | 80 Didot, de la section de la Réunion. |
| 40 Bouthroue-Desmarests, de Saint-Germain-en-Laye. | 81 Dobbé, prêtre. |
| 41 Brad, instituteur. | 82 Dubois, prêtre. |

- 83 Dubusc, député de l'Eure.
84 Duchesnes.
85 Dufaut, de Livry.
86 Dupain, marchand de bois.
87 Duverger Félix, ad^{es} à la fabrication des armes.
88 Ebbard, Hanovrien, menuisier.
89 D'Erard d'Hellewilliers.
90 D'Ervilliers femme, née de l'Isle.
91 Estadens, député de la Haute-Garonne.
92 Estevenon dit Courtois.
93 Fayolle, député de la Drôme.
94 Fleury, député des Côtes-du-Nord.
95 De Forceville femme, née de Cassini.
96 Fougere dit de Launay, recev. des finances.
97 Fournier.
98 De Fraguier femme, née de Mandat.
99 Francot, brocanteur.
100 Fyot de la Marche, vivant de son bien.
101 Galbois Saint-Amand, directeur de théâtre.
102 Gamett.
103 Garnett, mécanicien.
104 Garnier, paveur.
105 Gauthey.
106 Gellin, ouvrier fondeur.
107 Gerboux, arpenteur.
108 Gérente, député de la Drôme.
109 Germain A.
110 Gérôme.
111 Girault, député des Côtes-du-Nord.
112 Gobert, femme d'un marchand orfèvre.
113 Goulart, imprimeur, de la section de l'Observatoire.
114 Goutel, peintre en miniatures.
115 Guerbois, valet de chambre, tapissier.
116 De Guermante veuve, née Camus, marquise.
117 Guéroult de Boisroger, comte.
118 Guéroult de Boisroger femme, née de Chanlay.
119 Guillon du Longpré, prêtre.
120 Guiter, député des Pyrénées-Orientales.
121 Haecquin, de la section de la Cité.
122 Halvin, Anglais.
123 Hébert, perruquier à St Germain-en-Laye.
124 Henderson femme, couturière.
125 D'Hénin femme, née Cintio.
126 Hubout, prêtre de Lagny.
127 D'Imécourt Wassinhac veuve, née Chauvelin.
128 Jary, député de la Loire-Inférieure.
129 Javel, Gênois.
130 Jones, Anglais, décédé aux B. A.
131 Jones, marchand de vins.
132 Jouffroy, de Dôle.
133 Jouquet, de la section du Contrat social.
134 Joyces fille, 14 ans.
135 Kellet, Anglais, prêtre (bénédictin).
136 Kilmaine femme, née Jemineyer, femme du général à l'armée du Nord.
137 Labeye, prêtre (dominicain).
138 Laboirie, géomètre.
139 De La Bourdonnaye femme, née de Chauvelin.
140 Lagarde, prêtre (barnabite), de Livry.
141 De Lalande, prêtre.
142 De Lambert femme, née Anisson.
143 Lambriquet J.-M.
144 De Lamoignon veuve, née Berryer.
145 Landau, valet de pied de Madame Elisabeth.
146 Langeac.
147 Lanjac.
148 Laplaigne, député du Gers.
149 La Rozée, ex-palefrenier aux Grandes Ecuries.
150 Laurence, député de la Manche.
151 Laurencot, député du Jura.
152 De Lauroy femme, née Lemarié d'Aubigny.
153 Laverdebois, de la section de la Montagne.
154 Leberton ou Liberthen A.-J.-II.
155 Le Cœur femme.
156 Leconteur, Anglais de Jersey, île d'Angleterre.
157 Lefebvre, menuisier de la section de l'Observatoire.
158 Lègarè dit Rolland, ancien écrivain, de Mantes.
159 Lègarè femme, née Lelong.
160 Legrand.
161 Legendre.
162 Lemilly.
163 Le Mit, architecte.
164 Lewal Charles-Cerf.
165 Lewal Léon.
166 Letourneur, peigneur de chanvre.
167 Lorimier, peintre, neveu de Chamilly.
168 De L'Ort, prêtre.
169 Lynch J.-B., de la section Le Pelletier.
170 Madeleine, fruitier.
171 Maradant, épicièr à Lyon.
172 Martin femme.
173 Massa, député des Alpes-Maritimes.
174 Moore, Anglais.
175 De MauSSION Candé veuve, née Chuppin.
176 Meek femme.
177 Mecquenèn d'Artaize, écuyer de la ci-devant d'Artois.
178 Mercier, député de Seine-et-Oise.
179 Michel, journalier, membre de la municipalité rebelle de Paris.
180 Millet, de Lyon.
181 Minus, frère bénédictin.
182 Monfourny, ancien grenadier, chandellier.
183 Moniotte, de Dôle.
184 Montret, courtier.
185 Morel, attaché à un bureau de la mairie.
186 Morel, marchand de Nancy.
187 Morlot, cordonnier, probablement prêtre.
188 Mouton, prêtre de Vaucourtois.
189 Moysset, député du Gers.
190 Naitor, prêtre (bénédictin).
191 Newton, ancien commandant de dragons.
192 Obelin, député d'Ille-et-Vilaine.
193 D'Obsonville (du Troussset) fille.

- 194 O'Kef fille.
195 O'Connor, étudiant.
196 Orban, prêtre de Laguy.
197 Oudot.
198 Paillart, prêtre (bernardin).
199 Parker, prêtre (bénédictin).
200 Parkins Rose fille, 20 ans.
201 Parkins Marie fille, 22 ans.
202 Pateau, prêtre de Charentenay (Yonne).
203 Paulk, marchand faïencier.
204 Patiers.
205 Patris, imprimeur de la Commune.
206 Pecllet femme, née Cretin, cuisinière.
207 Petit, gardien de scellés.
208 Petit A., ancien militaire.
209 De Pierre, cultivateur, Senantron, Yonne.
210 De Pierre femme, née Remondis.
211 Pinart, prêtre.
212 Pioret, prêtre.
213 Pipault Duperat, prêtre.
214 Piquenard ou Pignard, marchand de vins.
215 Pommereau, épicier.
216 De Pracy femme, née Provost.
217 De Pracy Yves, 3 ans.
218 Probsling, Hollandais.
219 De Puget de Barbantane, cultivateur.
220 De Puget de Barbantane, femme.
221 Puget, ancien militaire.
222 De Purgoldt Lœwenhardt, ci-devant officier au régiment de Bavière.
223 De Purgoldt femme, née Deperre.
224 Queinne, député du Finistère.
225 Rayé, serrurier.
226 Reve, Anglais, employé au service de la République.
227 Rice.
228 Richou, député de l'Eure.
229 De Rivarol femme, née Flint.
230 Robert aîné, de Dôle.
231 Robert cadet, de Dôle.
232 Rouault, député du Morbihan.
233 Rougier.
234 Roux, de Dôle.
235 Royer, député de l'Ain.
236 Ruault, député de la Seine-Inférieure.
237 Saint-Amand, Hollandais.
238 Saintelette femme, née Martin.
239 Salmon de Mézière, député de la Sarthe.
240 Salwii Antoine, de Pantémont.
241 Salwii fille, 27 ans.
242 Salwin fille, 25 ans.
243 De Sambucy, prêtre.
244 De Seran femme, née Fyot de la Marche.
245 Serres, député des Hautes-Alpes.
246 Sigly, tailleur de la ci-devant Capet.
247 Simon, négociant.
248 Slater, Anglais.
249 Slater femme.
250 Soret, négociant de Lyon.
251 Strickland, du ci-devant séminaire anglais.
252 De Suffren veuve, née de Guébriant.
253 Susère, dit Schlestadt.
254 Suzanne dit Langevin, compagnon serrurier.
255 Sylvain femme.
256 Tamard, cultivateur à Denis-du Port.
257 Taylor.
258 Taylor femme.
259 Thiérin, prêtre, employé à la comptabilité des subsistances.
260 Thoinier Desplaces.
261 De Tournemine Jean-Etienne.
262 De Tournemine Louis.
263 Tournier, député de l'Aude.
264 De Tourzel veuve, née Croné d'Avray.
265 De Tourzel fille Pauline.
266 De Tourzel Yves, vivant de son bien.
267 Trarris, prêtre (bénédictin).
268 Triayre, Gênois.
269 Turner, prêtre (bénédictin).
270 Varlet, député du Pas-de-Calais.
271 Ventujot, gardien de scellés.
272 Viel, prêtre de Provins.
273 Villard, prêtre de Coutances.
274 White, manufacturier.
275 White femme, née Gray.
276 White fille, 16 ans.
277 White fille, 13 ans.
278 Williams, Anglais, ouvrier à la manufacture de Romilly.
279 Wils, palefrenier.
280 Woolf, négociant irlandais, décédé aux B. A.





LA MUSIQUE LITURGIQUE RUSSE

On s'en va volontiers répétant aujourd'hui que, au point de vue musical, c'est est fait des écoles italienne et allemande, que le rôle de la musique française est fini et que, désormais, le vent est à la Russie. La musique de demain, nous devons, paraît-il, aller la chercher à Pétersbourg ou à Moscou ; c'est sur les bords de la Néva qu'il va falloir se rendre pour jouir des belles auditions qui nous seront données en ce nouveau genre. Telle est du moins l'opinion... *Si non è vero...* Il est certain que les Russes font des progrès, se développent, qu'ils ne manquent pas d'originalité ; mais il serait osé de se lancer a priori dans des conclusions trop vastes... Il ne m'appartient pas, du reste, de traiter à fond cette question et de démontrer, preuves à l'appui, que les terres classiques de l'art musical ne sont pas si près d'être découronnées. Je me bornerai donc, cette fois, à examiner la musique liturgique russe, à montrer jusqu'à quel point elle se ressent du caractère national et à rechercher ses éléments constitutifs.

Le sentiment religieux, quel qu'il soit, n'a pas besoin, pour se traduire, d'expressions raffinées, compliquées, que seuls les dilettanti ou les initiés seraient aptes à saisir. Il lui suffit d'être sincère et de « se dire, de se raconter » en quelque sorte. Ce n'est pas, en son premier éveil, affaire d'art : c'est affaire de foi et de sentiment. Or, la foi, si elle est capable d'engendrer l'art qui la rend et la formule, est rarement un produit de ce dernier. Je dis « rarement », car il y a des exceptions, et J.-K. Huysmans, si je ne me trompe, en est une : mais la règle n'en demeure pas moins avec toute sa vérité. Et c'est pourquoi toute musique religieuse doit avant tout être une traduction spontanée — susceptible, il est vrai, de se ressaisir et de s'analyser elle-même dans la suite — des élans intimes d'une âme. Son caractère principal, frappant, sera donc *la simplicité*. Un homme qui souffre n'a besoin que d'un mot, d'un cri pour dire son état. Un homme heureux peut exprimer sa joie par un léger fredonnement qui en sera comme l'écoulement nécessaire mais suffisant. Il n'en est guère autrement du sentiment religieux qui se découvre, se montre et s'adresse à Dieu vers qui il tend.

La musique liturgique russe est née de ce sentiment très particulier, très intime, et doit, par conséquent, en refléter les éléments premiers : j'entends la simplicité fraîche et une certaine expansion naturelle qui la fera s'exprimer d'elle-même et sans effort. D'où, comme je le disais tout d'abord, ce caractère spécial qui en fait le charme, la nouveauté frap-

pante au premier chef : l'âme religieuse et croyante ayant l'air de « se dire, de se raconter » elle-même en un tête-à-tête très doux avec l'objet de ses adorations et de son amour.

Ce fait explique le nombre considérable de récitatifs dont se compose le chant de la liturgie et des offices slavo-russes. Ce sont des mélodies très contenues, très peu risquées, s'exerçant sur une échelle d'un ambitus moyen, plutôt restreint, et qu'accompagnent, en demi-sourde, les autres parties du chœur. Ainsi semble réalisée l'expression du sentiment religieux russe : une voix qui prie au nom de tous les fidèles, sans que pourtant ceux-ci s'abstiennent de prendre une part effective à l'acte d'adoration. On sent la participation ardente de la masse qui s'unit en un même élan d'offrande et de piété respectueuse. Ce n'est pas le souffle puissant d'un Palestrina mêlant les voix, donnant à chaque partie du chœur son expression et sa prière, réalisant l'unité au milieu de cette variété apparente. Ce ne sont pas les fugues brillantes d'un Soriano faisant clamer la foule, imitant ses rumeurs, ses mouvements passionnés, capricieux, subits, dans son admirable *Passion*. Non ; l'ensemble, parfaitement harmonieux et calme, n'exprime rien de ces grands tourbillons, de ces enthousiasmes délirants. Ce n'est pas là le tempérament russe : il est mystique, naïf même dans sa religion, et sa foi est des plus vives. Aussi, je ne crois pas m'abuser en disant que l'on trouverait avec peine ailleurs une musique religieuse — polyphone, bien entendu — aussi particulièrement marquée et caractérisée que celle-ci. Et s'il est vrai — ce qu'il faut admettre — qu'il y a toujours identité entre le tempérament religieux ou artistique d'une race, d'un peuple et les productions ou conceptions de ce même peuple, nous en trouvons un exemple et une preuve indéniable dans l'Eglise russe.

Mais, il ne faudrait pas avoir l'air de l'ignorer, ce qui fait la valeur extrinsèque et perceptible de la musique liturgique slavo-russe, ce qui lui donne son relief et, comme on dirait aujourd'hui, son *cachet*, c'est l'exécution. J'aurai l'occasion de démontrer, plus loin, que la valeur intrinsèque, adéquate et directe de ce genre musical se réduit à peu de chose ; que ses propriétés dynamiques ou plastiques ne sont, en quoi que ce soit, remarquables et que, par conséquent, le charme pénétrant, l'impression profondément sincère et pieuse qui s'en détachent empruntent une grande partie de leur force à l'exécution elle-même.

Il ne servirait de rien d'objecter que, toute musique, quelque belle qu'on la suppose, quelque bien conçue qu'elle soit, perd toujours à être mal exécutée. Oui bien : c'est chose entendue ; le plus beau morceau, s'il est mal chanté, *paraîtra* — je tiens à ce mot — détestable ; mais il n'en demeurera pas moins vrai que, par exemple, Wagner sera toujours Wagner à Paris, à Berlin, à Bayreuth, en dépit du chanteur ou de l'orchestration qu'on lui donne, car il y a en lui un fond très sûr et très solide, j'allais dire *scientifique*, qui ne passe pas et ne dépend de rien autre. En d'autres termes : toute œuvre musicale ou artistique doit avoir *en soi* les éléments permanents et non contingents qui la rendront agréable et digne de l'art qu'elle représente. Sans quoi, il faudrait nier l'objectivité du beau dans l'art, et, n'en déplaise à certaine

école, nous n'en sommes pas encore là, que je sache... Seulement, je le répète, la musique liturgique russe fait exception. Un vrai musicien, en présence d'une partition de Gounod ou de Verdi ou de tout autre, — on ne peut pas les nommer tous, — ne manquera pas de saisir la justesse, la puissance des accords, la liaison naturelle des phrases, la grandeur de la conception musicale, l'influx génial de l'inspiration, tout ce qui fait qu'une œuvre d'art est belle en soi. Placez ce même homme devant un recueil de chants empruntés à la liturgie slavo-russe. et, à mon sens, je doute qu'il y découvre quoi que ce soit de tranchant, ou des qualités de style supérieures. C'est un petit cours d'eau qui suit tranquillement son petit chemin.

Il résulte de tout cela que si l'exécution d'ensemble est faible, ou mal comprise, ou languissante, le morceau liturgique lui-même paraîtra dénué de saveur et sera médiocrement intéressant, peut-être même monotone et ennuyeux, car on l'a bien dit : « L'ennui naquit, un jour, de l'uniformité. » Et, d'autre part, vu que la musique slave est faite pour les Slaves et par eux, qu'elle est l'expression fort juste de leurs aspirations, de leurs tendances en religion, il me paraît qu'elle ne sera bien exécutée que par eux. Ce n'est pas un principe général que je veux poser ; mais c'est un point sur lequel il importe d'insister, car, dans la question, il est capital.

A vrai dire, on peut arriver, à force d'art, à remplir les vides que n'aura pas comblés l'éducation première, à remplacer ce qui manque aux dispositions natives, à la nature en un mot, et, dans le cas présent, au tempérament religieux ; mais c'est chose ardue et à laquelle fort peu sont aptes. Les Russes, eux, possèdent presque à merveille cette science innée, cette connaissance naturelle d'une musique où ils se retrouvent eux-mêmes : quoi d'étonnant qu'ils soient plus capables de l'interpréter dans son vrai sens ! Il faut les avoir écoutés, dans leur pays de glace, chantant, sous le dôme à coupoles minces de leurs églises, les louanges de leur Dieu. La voix tantôt s'enfle à mesure, grossit graduellement, tantôt se fait timide, suppliante, rapetissée, puis diminue, se pose, vient expirer sur les finales avec une grâce touchante. Il y a assurément quelque chose du caractère russe dans ces élans de foi vive et forte, spontanément exprimée, auxquels succède je ne sais quel mysticisme priant et craintif qui se traduit par ces *morendo* très doux des finales, et qui nuance admirablement les phases de l'acte d'adoration, trahit la psychologie de ces âmes de primitifs robustes mais pénétrés de leur misère devant la grandeur de Celui qui reçoit leurs hommages. Devant la mystérieuse iconostase en bois ouvragé, ornée de saints auréolés, dont l'ouverture est fermée par un rideau qui empêche de voir et de suivre les détails du sacrifice divin, cette timidité du chant qui, une fois sur les hauteurs où il vient de monter, se sent pris comme d'épouvante, s'abaisse, s'humilie, il y a un symbolisme étrange qui résume bien l'âme russe en ses contrastes et ses moindres plis. Quiconque a pu entrer en communion avec cette âme — encore si peu connue — soit par des accointances directes, soit par l'intermédiaire d'un Tolstoï ou d'un Tourguénief, ne peut manquer d'être frappé par ces détails qui expliquent tout.

Cependant — disons-le tout de suite — ce peuple, avec sa psychologie de surface, ne se rend pas toujours compte de ces choses : il y a, chez lui, beaucoup d'inconscient dont il reçoit l'influence en passif, sans même y songer. Il ne faut pas trop s'étonner, du reste, qu'il en soit ainsi ; et au contraire, ce serait merveille s'il en était autrement. Sans être accusé de faire un jeu de paradoxes, il est bien permis de dire que le peuple russe, au point de vue musical, a des inclinations et qualités naturelles sérieuses ; il a du goût, mais une chose importante lui fait défaut : l'éducation de ces goûts et de ces prédispositions.

Le goût, au gré de tout le monde, est chose innée. Oui, mais à l'artiste il appartient de le diriger, de le former ; c'est juste cela qui manque au bas peuple, puisque aussi bien les études musicales sérieuses sont le privilège des étudiants des Conservatoires qui, spécialement dirigés dans cette branche de l'art, ont le loisir et les moyens d'en acquérir tous les secrets.

Et c'est pourquoi, dans les grands centres, le peuple est tenu à l'écart de toute participation directe au chant des offices. Libre à lui de faire des *métanies* et des invocations, de frissonner intérieurement aux accents du *Gospodi pomilouï* et de s'unir, en son for intérieur, au concert liturgique : il ne saurait y prendre un rôle actif. La chapelle impériale de Moscou — ceci ne doit pas étonner — n'admet dans son sein que des musiciens formés, des chanteurs ayant suivi les cours des Conservatoires de l'Empire. Il va sans dire que tout s'y passe pour le mieux et que l'exécution est des plus brillantes. Je conseille fort aux amateurs qui en auraient les moyens d'aller à Moscou, le jour de Noël ou de Pâques, et de se rendre compte. La chose en vaut la peine, et j'ose affirmer que le voyage, à ce seul point de vue, n'aura pas été du temps perdu.

Est-ce à dire que les *mougiks* soient absolument incapables de chanter ? A Dieu ne plaise que ce soit là ma pensée ! Au contraire, les voix, tant des hommes que des femmes, sont ordinairement excellentes. Les « basses » sont remarquables ; et ces braves gens ignorants, les soirs d'été, sur les bords du Volga ou du Don ou dans leurs solitudes immenses, se réunissent en groupes et chantent à plusieurs chœurs, sans avoir la moindre notion technique d'harmonie. — J'ai fait remarquer dans une autre étude, et je me plais à le constater ici encore, que les peuples slaves en général et les Russes en particulier « ont la notion de l'harmonie ».

Il y a, dans ces dispositions naturelles si apparentes, ne mineu féconde à exploiter. Beaucoup en ont eu l'idée. Parmi ceux qui ont le plus participé à sa réalisation, il faut citer un prêtre : Nicolas Kourlof.

Dans le but de développer l'instinct musical de ses compatriotes appartenant à la classe délaissée, ce prêtre zélé a publié plusieurs recueils ¹ où sont contenus les chants principaux de la sainte Liturgie

1. *Kroug tserkovnich peusnopeuniy obitchnich rospeuvof dlia maroda v'perelajeniy na dvai na tri golora, sviachternnika Nicolaya Kourlova.*

Sel'id izdania knijnihiy i mouzicalniy Magazine P. K. Seliberstova. — Saint-Pétersbourg, Sadovaïa, 22.

de saint Jean Chrysostome (*Bojestrennaya litourgia Sv. Ioanno Zlatoustago*), des vêpres (*Vetchernia*), des Laudes (*Outrenia*), des offices pour les morts (*Panichida*), enfin des antiennes. Ce sont des partitions à deux voix, parfois à trois, et que l'on peut se procurer aisément au prix de quelques kopeks. La préface, quoique assez brève, est intéressante à lire. Le pope N. Kourlof y expose ses idées, y développe ses espérances et indique la manière de les réaliser.

Son but est des plus simples en même temps que des plus pratiques. On sait combien il est difficile, en France et ailleurs, de former, dans chaque paroisse, une réunion de jeunes gens ou d'enfants capables d'exécuter les mélodies liturgiques, de les faire valoir, de les « rendre » avec le vrai sens qui les caractérise. C'est là un problème actuel qui est loin d'être résolu entièrement, et nous serons encore longtemps condamnés à entendre un vieux chantre routinier et inattentif tonitruer à son lutrin où il prétend régner en maître et en artiste, bien résolu à n'accepter aucune réforme et à éconduire, avec plus ou moins de formes, tous les réformateurs. Somme toute, ce qui est à créer, ce sont des *maitrises de village*. C'est là aussi que voudrait en arriver l'auteur du *Kroug tserkornich peusnopeuniy*. Ses préoccupations vont aux petits, aux gens de la terre. Il sait l'amour de ses compatriotes pour la polyphonie, il connaît leurs ressources non moins que leur docilité, et de ces qualités il voudrait tirer parti. Avouons qu'il s'est mis à la portée de son monde. Sans rien changer aux chants liturgiques officiels, il se contente de les noter à deux voix : la partie mélodique proprement dite (*Discant*) et l'accompagnement de tierce que, d'ailleurs, les fidèles n'ont aucune peine à faire.

Toutefois, il ne faut pas se le dissimuler, si le moujik aime à chanter chez lui, au sein de sa famille, s'il s'entend à organiser dans l'intimité du foyer des chœurs religieux où s'exhale son âme mystique et croyante, une certaine timidité l'empêche de prendre part aux chants qui accompagnent la célébration de la « Liturgie » à l'église. C'est là, certes, un sentiment de respect et de vénération poussé à l'extrême ; aussi M. Kourlof essaye-t-il de réagir contre de tels préjugés. Il oppose à la conduite de ses coreligionnaires l'exemple d'autres sectes vivant en Russie et dont les membres ne craignent pas d'exécuter, à la louange de Dieu, dans les réunions et cérémonies publiques, de beaux morceaux polyphoniques. Et c'est pourquoi il tâche de donner quelques conseils qui, s'ils étaient suivis, ne manqueraient pas de produire d'excellents résultats.

Chaque église devrait, d'après lui, avoir non seulement un chœur, formé tant bien que mal d'éléments hétérogènes accouplés au hasard, mais encore un chef ou maître de musique qui pourrait corriger par ses instructions ou ses conseils ce qui manque à la bonne volonté et aux dispositions naturelles du peuple. De plus, dès l'âge le plus tendre, les enfants recevraient une éducation musicale et liturgique, sinon complète, au moins suffisante pour leur permettre de chanter « avec amour et conviction » les saintes prières. Et je tiens, pour moi, que cette idée est des meilleures, à condition qu'elle soit bien comprise. S'il est vrai,

en effet, comme je l'ai déjà dit, que le chant liturgique russe vaut, tout d'abord, par l'exécution, il découle de là que plus les chanteurs comprendront les paroles qu'ils prononcent en même temps que le lien qui les unit à la musique, et plus ils y mettront de foi et d'ardeur et, par conséquent, d'expression. Non pas qu'il faille rechercher, raffiner les sentiments — il est douteux, du reste, que le peuple soit capable de ce raffinement, produit d'une psychologie sérieuse et souvent trop poussée, — car alors nous en arriverions bientôt à un genre détestable, espèce de *morbidezza* italienne, qu'il faut manifestement rejeter du sanctuaire slave, comme le chant grégorien le rejette de l'Église latine.

Il est toutefois un point — réalisable et raisonnable par ailleurs — sur lequel je ne saurais m'entendre avec M. N. Kourlof. C'est lorsqu'il juge bon de conseiller qu'on établisse à l'église un orgue ou tout autre instrument de musique. — Je suppose qu'il n'a pas en vue notre ancien *serpent* !

Et d'abord, en fait, ceci constitue une grave déviation de la tradition grecque. Je sais bien que les Byzantins avaient leurs orgues et leurs hydrauliques ; mais il n'en est pas moins vrai que les Grecs repoussent l'introduction des instruments de musique, quels qu'ils soient, dans le lieu saint. Si encore cet inconvénient était l'unique, on pourrait aisément pardonner aux Russes de n'en pas faire grand cas. Ils n'ont pas jugé bon de conserver le chant byzantin, et, innovation pour innovation, l'une n'est pas plus coupable ou blâmable que l'autre. Seulement, tel n'est pas le cas. La musique liturgique russe — officielle, j'entends, car, nous le verrons, il y en a d'autre sorte — ne supporte pas d'accompagnement d'orgue ou d'harmonium. Elle est complète par elle-même, avec la simplicité qui la caractérise, et pourvu que l'exécution en soit bonne, je répons que tout élément nouveau venant s'y surajouter ne pourrait qu'en altérer la gravité imposante, le sens religieux. Un accompagnement d'orgue l'alourdirait sans la rendre plus belle, l'amoindrirait sans la rendre plus intéressante.

On aurait tort de voir dans ces paroles un préjugé de vocaliste « quand même ». Il en est des morceaux religieux russes comme de ceux des maîtres des xv^e et xvi^e siècles, encore qu'ils n'en trahissent pas la connaissance plus profonde de l'harmonie. Ces maîtres — on ne chicane point là-dessus — se passent d'accompagnement ; le chant leur suffit ; d'ailleurs ils n'ont visé qu'à cela et ont composé en conséquence ; et, de bonne foi, je ne vois pas en quoi la musique instrumentale aurait pu ajouter à la beauté de l'ensemble vocal.

*
* *

Il est temps de démontrer, après l'avoir tant de fois affirmé, que la caractéristique de la musique russe est la simplicité. Toutefois, il faudra excepter de cette règle générale certaines hymnes, dont la mélodie se trouve être plus variée et s'éloigne d'autant du pur récitatif liturgique, quoique souvent l'échelle sur laquelle elle s'exécute ne soit pas très développée.

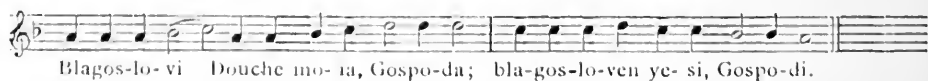
Un motif embrassant un ambitus ordinairement peu étendu et qui revient à chaque nouvelle phrase, s'adaptant de la sorte aux divers sentiments exprimés, tel est, au fond, l'élément constitutif du genre dont nous parlons. Il va sans dire — et je tiens à le rappeler — qu'il s'agit, pour le moment, des chants officiels et non des multiples compositions modernes où la fantaisie, brochant sur un thème religieux, se donne libre carrière. Tenons-nous-en aux airs d'église traditionnels. Ceux-là sont des moins recherchés et, par leur simplicité même, sont obligés d'emprunter beaucoup à l'exécution, grâce à laquelle ils revêtent ce charme attirant qui se dégage d'eux.

Quiconque est au courant du chant des peuples orientaux aura observé que, dans les chansons populaires, ce qui varie, c'est moins l'air que les pensées exprimées. Une phrase musicale très courte, agrémentée de trilles, qui revient à n'en plus finir avec une fécondité de couplets inépuisable : c'est là tout. Les Russes, quoi qu'on en dise, ont beaucoup d'accointances historiques avec l'Orient, et le temps n'est pas encore bien éloigné où la Sainte Russie était un État plus oriental qu'européen. Les Tatars avaient laissé leur marque énergique et persistante sur le sol et dans l'âme russes. Les femmes, à la mode du Levant, y vivaient dans les *terem* ou gynécées dont elles sortaient rarement, voilant alors leur visage de la *fata*. Il ne fallut rien moins que les voyages et les réformes de Pierre le Grand, la défaite de Charles XII, la prise de possession de la Baltique, la fondation de Saint-Petersbourg, pour rapprocher ce peuple de l'Occident, où il était destiné à jouer son véritable rôle. Malgré tout, l'esprit russe a gardé un fond oriental ; nombre des institutions de ce pays s'en ressentent, et son passé religieux le ramène toujours, et en dépit de lui-même quelquefois, à Constantinople. L'art musical religieux, lui aussi, bon gré mal gré, a reçu quelque chose de la même empreinte, et c'est pourquoi le développement d'un thème liturgique manque d'ampleur et de *fouillé*, ce qui, au demeurant, n'est pas une grande privation, puisque l'effet d'ensemble ne paraît pas en souffrir.

Car, remarquons-le bien, il y a une chose qui est bien personnelle aux Slaves, qui rend leurs chants agréables et les met d'autant plus au-dessus de la tradition orientale, grecque ou turque, et je veux dire : le sens que ces peuples ont de la polyphonie. C'est là leur côté original, celui qui caractérise leur génie national en ces matières ; et de cette couronne on ne saurait songer à les priver.

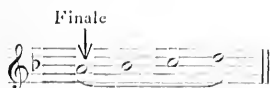
Il devient, dès à présent, intéressant de rechercher pratiquement les éléments dont se compose cette musique religieuse dont nous parlons.

Parmi les motifs principaux, il en est certains qui reviennent plus fréquemment, se succédant presque sans intermédiaire, *s'enfilant* à la suite, ce qui pourrait, à la longue, les rendre monotones. En voici un très usité et que l'on entend souvent ¹ :

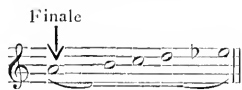


1. Je ne transcris ici que la partie principale (Discant) seule, car les autres importent peu à la démonstration.

Si l'on examine bien cette seule phrase, il sera aisé de voir qu'elle s'enroule autour du tétracorde suivant :



On avouera que c'est là un ambitus fort restreint et qui, si l'on doit s'y tenir, ne permet pas de longs développements. Parfois cependant, sans briser la monotonie complètement, la mélodie se risque jusqu'au *mi* \flat , et nous avons alors le pentacorde :



comme dans la phrase ci-dessous :



Puis la mélodie retombe à son développement normal avec l'ambitus primitif *la*, *si* \flat , *do*, *ré*; et tout le temps ces deux phrases, différant à peine l'une de l'autre, alternent à intervalles plus ou moins réguliers, quelque long que soit le morceau.

On le voit, le procédé, très ingénieux, est des plus simples. Sans ce *mi* \flat jeté comme au hasard, par moments, mais avec une réelle connaissance de l'art musical, l'ensemble paraîtrait pâle et trop monotone. C'est peu de chose, ce n'est rien, mais par rapport au tout c'est capital.

D'autres récitatifs sont encore plus simples, encore qu'ils ne soient pas du goût de tout le monde, et se composent aussi de deux phrases, d'ambitus différent. Le premier comprend deux notes seulement :



Le second, employé surtout aux finales. Il n'est pas plus étendu :



C'est le cas dans le chant du *Credo* :



Vierouyou vo yedinago Boga Otsa Vsedergi-te-lïa, Tvertsia niebou i zemli, vidimim je



et à la fin :



Il suffit de ces quelques exemples pour donner une idée de l'ensemble, car il est assez rare que les mélodies fondamentales soient plus compliquées.

Et c'est peut-être pour cela que certains compositeurs russes, partisans du progrès et quelque peu méprisants à l'égard des anciennes formules et des « vieilles barbes », ont jugé nécessaire d'introduire à l'église un nouveau genre musical. C'est l'origine de certains morceaux à quatre parties d'une originalité douteuse du reste, mais qui, sans rompre ouvertement avec la tradition, conservent certaines formules, certaines finales et arrangent le tout à leur façon, c'est-à-dire à « la moderne ». Ce genre mixte n'est pas toujours des plus heureux. Ces demi-mesures n'ont jamais bien réussi et, dans le cas qui nous occupe, il ne paraît pas qu'on en doive attendre d'excellents résultats. Il est douteux que les compositions sorties de cet amalgame réussissent jamais à devenir populaires. Quelques esthètes, au demeurant, quelques « jeunes » en mal de nouveauté s'en contenteront, c'est possible ; mais à coup sûr l'avenir ne leur semble pas réservé. Elles mourront de mort naturelle, à moins qu'un génie ne vienne les vivifier, les ranimer de son souffle puissant.

Maintenant, il ne faudrait pas se hâter de conclure — comme il advient parfois — que l'Église latine n'a que faire du plain-chant et doit évoluer vers la musique russe parce que celle-ci, polyphone et très simple, serait vite comprise du peuple et sans grande préparation. Laissons aux Russes ce qui convient à leur tempérament national ; admirons ce qu'ils ont de beau dans le cadre où ils nous le présentent ; mais aller faire des déplacements inutiles qui seraient des anachronismes artistiques dont on se repentirait vite, il n'y faut pas songer.

Il importe de le répéter avant de finir : chaque chose en son lieu. La musique russe convient admirablement aux Russes, vu leur tempérament, leurs dispositions naturelles, inconscientes peut-être, mais réelles, mais elle ne convient qu'à eux seuls. Elle nous paraîtrait, à nous, formés et disposés d'autre sorte, insipide et fatigante à la longue. Et c'est pour-quoi, pour la bien juger et la goûter, on ne saurait se dispenser de l'aller entendre là-bas, à Moscou la cité aux cent églises, à Kiew la Sainte, ou dans les monastères blancs de neige sous leurs coupoles fluettes, ou même le soir quand le vent est tiède et l'ambiance calme, dans la mesure des pauvres paysans qui sentent le besoin de s'élever l'âme, de prier et de monter à Dieu.



La messe de la Pentecôte

à l'église de la Sorbonne

Comme nous l'avons annoncé, les Chanteurs de Saint-Gervais prêtèrent leur concours à la messe de la Pentecôte à l'église de la Sorbonne. Cette messe était l'office inaugural d'une nouvelle série de dix offices annuels dont ils viennent de signer engagement avec M. l'abbé Paquier, administrateur de l'église. Ces offices iront de la Pentecôte 1905 à la Pentecôte 1906. La messe de la Pentecôte fut très belle et attira comme toujours une foule de fidèles. C'était la messe *Salve Regina*, à 5 voix, que chantaient les chanteurs, une des plus intéressantes de Palestrina, un peu grave au premier abord à cause de la division des alti, mais peu à peu cette impression se dissipa, et, à voir se dérouler le *Gloria* très varié, il semblerait que Palestrina lui-même ait cherché à combattre l'impression de monochromie que donne cette division des altos, en groupant à plusieurs reprises ses cinq parties en groupes aigus et graves se répondant et dont l'effet est très divers; le *Domine Deus*, notamment, est d'une expression achevée; quant au *Benedictus*, c'est une pure merveille.

M. Bordes tentait avant ce *Benedictus* une innovation des plus heureuses. Pendant l'élévation, alors que le *Sanctus* venait des'achever, trois trompettes dissimulées dans la coupole si romaine de l'église entonnèrent un admirable verset de Roland de Lassus. Leur timbre argentin surgissant soudain et venant ainsi de loin fit un effet merveilleux. La musique, entièrement en harmonie avec celle des chanteurs, ne trancha pas, comme à Saint-Pierre de Rome, sur l'ensemble liturgique; car l'on sait que les fameuses trompettes d'argent ne jouent que des airs frelatés dignes du répertoire de la dernière fanfare. On pourra facilement se rendre compte ici, en le lisant, du charme et du recueillement du verset de Lassus exécuté par les trompettes d'argent de la Sorbonne désormais consacrées et attendues maintenant à chacun des offices des chanteurs. C'est une tradition qui s'établira sans peine et qui ravira longtemps les auditeurs. M. Bordes compte publier un jour, quand elles seront en nombre, les fanfares palestriniennes de la Sorbonne. Espérons que

celles de Rome s'en serviront et épargneront au Saint-Père une nouvelle boutade sur *le trombe* que relata le *Figaro* autrefois et qui n'ajoute pas une gloire de plus aux célèbres trompettes d'argent qui font tant la joie des Anglaises et des badauds.

Voici le verset de Roland de Lassus ; il est extrait du psaume de pénitence *De profundis* ; le texte est celui du ψ . *Quia apud te.*

Très lent.

1^{re} tromp.

2^e tromp.

3^e tromp.

cresc.

rall.

The image shows a musical score for three trumpets. It consists of three systems of staves. The first system has three staves labeled '1^{re} tromp.', '2^e tromp.', and '3^e tromp.'. The tempo is marked 'Très lent.' and the time signature is common time (C). The second system continues the music. The third system includes dynamic markings 'cresc.' and 'rall.'.





Nos Tournées de propagande

L'abondance des matières nous a empêché de relater en leur temps les divers offices et concerts de propagande que les *Chanteurs de Saint-Gervais* ont pu, grâce à leur présence à Clermont, donner dans le centre de la France. Ce fut une bonne croisade. Ils chantèrent d'abord à Moulins, à l'église Saint-Pierre, la messe du Pape Marcel, le lundi de la Pentecôte. La genèse de cette exécution fut assez curieuse. On sait qu'il existe à Moulins une maîtrise célèbre qui, longtemps subventionnée par l'Etat et encouragée par le maître Gounod, eut son moment de gloire. Nous nous hâtons de dire qu'elle fut méritée, car le maître de chapelle de l'époque, maintenant disparu, fut plein de zèle et remit en honneur tout un répertoire palestrinien qui consacra sa célébrité. C'était l'abbé Cherion. Il est juste de dire aussi que, comme maître de chapelle de la Madeleine de Paris, il oublia vite ses principes d'antan et ne fit aucun effort pour relever et maintenir dignement cette célèbre maîtrise. Je n'eus l'honneur de ne le rencontrer qu'une fois : c'était à Biarritz, au casino municipal, où l'orchestre de lieu exécutait une bagatelle de sa composition. M. Cherion croyait un peu trop à sa musique, c'est ce qui l'a perdu. L'air artistique de Paris ne lui fut pas bon, et sa confraternité à l'égard de la *Schola* et des Chanteurs de Saint-Gervais ne se montra pas toujours assez animée de la simple charité chrétienne. Ce qu'on ne sait peut-être pas, c'est que la maîtrise de Moulins, inspirée des mêmes sentiments, a fait ce qu'elle a pu pour entraver l'audition des Chanteurs dans la capitale du Bourbonnais. Nous ne voulons pas parler ici des dessous de cette médiocre affaire ; ce que nous sommes heureux de constater, c'est que, malgré tout, les Chanteurs se firent entendre à Moulins et qu'ils y attirèrent sinon la foule, du moins les amateurs de musique et les indépendants qui ne voyaient pas dans cette manifestation artistique une atteinte quelconque à la gloire de la maîtrise de la cathédrale. Ce que nous tenons à dire ici, c'est l'encouragement que, malgré tout, nous trouvâmes en haut lieu pour l'organisation de cette messe auprès de S. G. Mgr l'Evêque d'abord et auprès aussi de M. le Vicaire général Crison, dont la courtoisie fut vraiment si exquise qu'il tint à chanter lui-même la messe et donner à la *Schola* cette marque particulière d'estime qui l'honore grandement. Remercions aussi M. le curé

de Saint-Pierre, qui voulut bien mettre à notre disposition sa vénérable église, et son maître de chapelle, M. l'abbé Radureau, vieil abonné et ami de la *Schola*, qui nous seconda si aimablement.

Après les fêtes de Clermont, les chanteurs Chantèrent d'abord à Chateauguyon, où ils inaugurèrent la chapelle des Bains, puis à Guéret, où un accueil vraiment excellent leur était réservé à la paroisse. Le lendemain, ils chantèrent un concert spirituel et salut à Brive à l'église Saint-Martin, où ils retrouvèrent leur succès d'il y a sept ans. Le soir ils chantaient un concert au théâtre de Tulle, sous le patronage de la Croix-Rouge. Le lendemain ils chantaient l'après-midi à l'église de la Bourboule, et le surlendemain à Vichy à l'église Saint-Louis, devant une assistance des plus sélect, la comtesse de Paris et la famille d'Orléans. Les socialistes de l'Allier avaient organisé une manifestation et distribué aux portes de l'église des factums et posé des affiches révolutionnaires. Les pauvres chanteurs soulèvent décidément des tempêtes dans ce tranquille département de l'Allier et cet aristocratique Bourbonnais où ils n'ont vraiment que faire ! A Vichy l'église était comble, et l'excellent curé de la paroisse parut satisfait à tous égards. La *Schola*, personne tenace, y marquera encore son passage. Nous y reviendrons plus loin au sujet de la belle manifestation de la *schola* de Montluçon qui suivit de quelques jours le passage des Chanteurs dans le diocèse. La *schola* de Montluçon, autre fondation qui fit aussi loucher, m'a-t-on dit, la maîtrise de Moulins qui l'encouragea si peu à ses débuts ; mais passons, puisque ongles et dents s'usent si bien à ces manèges et n'empêchent personne de manifester et de croître.

Pour terminer la tournée, les Chanteurs chantaient à Bourges, dans ce magnifique vaisseau de la cathédrale Saint-Etienne, un concert spirituel et salut au profit des œuvres locales. La cathédrale était comble, près de cinq mille personnes peut-être ! Le chant grégorien, *Jephté*, que chanta admirablement M^{lle} Marie Pironnet, les motets des vieux maîtres firent merveille, et le salut strictement liturgique et chanté très pieusement conquit tous les suffrages et en particulier des nombreux ecclésiastiques présents encore peu imbus des théories bénédictines et fort étrangers aux beautés de la musique palestrinienne. C'est un diocèse à gagner et à convaincre ; nous nous y essaierons.

JEAN DE MURIS.





NÉCROLOGIE

JEAN DAVID

La *Schola* vient de faire une perte bien douloureuse : Jean David, son ténor solo qu'elle était allé prendre dans sa forge à Verviers et qu'elle avait préparé de son mieux à la carrière artistique, vient de mourir subitement à Verviers, sa ville natale, à l'âge de 28 ans. J'avais voué à ce garçon que j'avais découvert au hasard d'un concours, en 1897, une très grande affection, et je m'étais trop occupé personnellement de son développement artistique pour pouvoir dire sans trop exagérer les espérances que je fondais sur lui et les mérites qu'il avait eus dans sa trop courte carrière. Doué d'une voix de ténor léger absolument délicate, tout le monde a pu en juger au Vieux Paris d'abord, qui fut son premier champ d'action, puis à la *Schola* de la rue Saint-Jacques, où il prit part à presque toutes les reconstitutions et exécutions.

Ses débuts avec orchestre se firent à la *Schola*, dans la cantate *Ihr werdet weinen und heulen*, de Bach, dont il chanta à merveille l'air si périlleux avec trompette obligée. Ce succès qui lui valut un *bis* le mit aussitôt en évidence. Distingué par M. Vincent d'Indy, qui lui confia le rôle de Wilhelm, du *Chant de la Cloche*, il alla en chanter le prélude et le duo aux concerts classiques de Marseille ; c'était la première fois qu'il abordait les grands concerts ; il y revint et y fut réengagé plusieurs fois de suite. Fort de son succès, il redit à Paris, aux concerts Chevillard, ce même duo du *Chant de la Cloche*, assisté de sa partenaire juvénile et dont la voix allait si bien à la sienne : M^{lle} de la Rouvière.

Il chanta depuis plusieurs fois aux mêmes concerts, puis à Bruxelles, à Spa, à Francfort, dans de nombreuses villes françaises. Il créa à la *Schola* les rôles d'Hippolyte, dans l'*Hippolyte et Aricie*, de Rameau, de *Dardanus*, de Renaud, d'*Armide*, de Glück, et prit part à plus de dix cantates de Bach. Miné déjà par la maladie qui devait l'emporter, sa voix devenait journalière et quelquefois se voilait étrangement. Son chant du cygne fut une exécution de la *Guirlande*, de Rameau, au théâtre de verdure de Notre-Dame de Grâce, à Honfleur, où il chanta à ravir le rôle de Myrtil. Il fut attaché depuis à la maîtrise de Sainte-Clotilde de Paris.

Ténor du quatuor vocal que j'avais fondé à la *Schola*, il fut un camarade joyeux et très primesautier qui fit souvent par sa naïveté notre joie à tous ; aussi est-ce avec regret que nous le voyons disparaître de

notre petite famille nomade, si unie et si homogène dans nos exécutions à travers la France et même l'Europe, car nous ne pouvons oublier le succès de notre ami et compagnon David, resté forgeron quand même, à Londres, à Barcelone, où on lui trissa ses plaintes d'Ezéchias mourant qu'il chantait à merveille : *Parce mihi Domine et miserere*, la belle plainte carissimienne qui l'aidait à nous arracher des larmes. Dieu n'a pas voulu qu'il souffrit comme Ezéchias et qu'il pût, à son tour, pour lui-même, redire la douloureuse prière : il le fit surprendre par la mort en plein sommeil à la suite d'une hémorragie. Beaucoup diront que c'est malheureux ; ceux qui l'ont aimé, qui n'auraient pas voulu pour lui de souffrances pour lesquelles il n'était pas armé, s'en réjouiront. Il a souvent si bien chanté les louanges de Dieu qu'il lui aura été beaucoup pardonné.

Nous adressons à sa pauvre mère, à jamais seule et déçue maintenant, nos plus sincères condoléances.

CHARLES BORDES.



Nouvelles de la Musique d'Eglise

PARIS. — Un groupe d'élèves des classes de chant grégorien de la *Schola Cantorum* et de l'Institut catholique a clôturé l'année scolaire par une excursion à la Bibliothèque nationale, sous la direction de M. Amédée Gastoué. M. Henri Omont, membre de l'Institut, conservateur du département des manuscrits de la Bibliothèque, avait gracieusement accordé toutes les autorisations nécessaires et mis un choix de manuscrits à la disposition des étudiants et de leur professeur. Nous sommes heureux de l'en remercier ici.

On étudia ainsi le manuscrit latin 2291, du IX^e siècle, qui contient, dans une notation formée d'accents et de points détachés, le chant de la doxologie grecque ; le 13765, qui renferme d'intéressants spécimens de notation en lettres et en neumes, du XI^e siècle ; le 776, très curieux graduel d'Albi, du XI^e siècle, en notation aquitaine ; le 12044, antiphonaire de Saint-Maur-les-Fossés, en neumes sur lignes, XII^e siècle ; le 14819, graduel de la seconde moitié du XII^e siècle, avec un prosaire du premier quart du XIII^e ; le 904, de la fin du XIII^e, qui contient des mystères liturgiques pour les différentes fêtes et des additions de la fin du XIV^e et du XV^e siècle. Ont eut ainsi une revue de l'évolution de la notation grégorienne pendant six cents ans, à travers diverses écoles.

Comme points de comparaison, M. A. Gastoué avait choisi également le grec 242, écrit à Constantinople au XI^e siècle, dans l'ancienne notation byzantine, et deux manuscrits français du XIII^e siècle contenant les œuvres de divers trouvères, en notation proportionnelle.

— La paroisse Saint-Michel vient de prendre sa place parmi celles qui se consacrent à la rénovation du chant. Sous l'impulsion de M. l'abbé Visneg et la direction de M. Vautravers, maître de chapelle, le chant unanime est victorieusement établi, surtout pour les vêpres, entièrement exécutées à deux chœurs par la maîtrise et les fidèles. Nous avons aussi entendu les enfants de chœur moduler d'une façon exquise diverses pièces grégoriennes, en particulier un *Sanctus* et un *Agnus* du 1^{er} ton, et diverses antiennes en l'honneur de saint Michel, pour le pape, etc. Le mouvement est donné, rien ne l'arrêtera désormais.

L'abondance des matières nous force à reporter à notre prochain numéro le compte rendu de la belle manifestation de la *Schola* de Montluçon, du 1^{er} juillet dernier.

JEAN DE MÉRIS.

Le Gérant : ROLLAND.

N^o 4. **Récit, Arioso et Air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour basse avec accompagnement d'orgue et du quatuor d'orchestre avec hautbois solo.

N^o 5. **Air de la Cantate pour le XIX^e Dimanche après la Trinité** « *Ich will den Kreuztag gerne tragen* ».

Pour basse et hautbois obligé.

5^e LIVRAISON : Duos à 2 voix égales

N^o 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche Esto mihi** « *Du wahrer Gott* ».

Pour soprano et alto avec 2 hautbois obligés

N^o 2. **Duetto de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour soprano et alto, continuo et contre-basse.

N^o 3. **Duo de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».

Pour soprano et alto avec 2 hautbois non obligés.

N^o 4. **Duo de la Cantate pour le 6^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist das Heil* ».

Pour soprano et alto avec flûte et hautbois obligés.

6^e LIVRAISON : Duos à voix inégales

N^o 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche de Quasimodo** « *Am abend aberdesselbigen Sabbaths* ».

Pour soprano et ténor avec basson ou violoncelle obligé.

N^o 2. **Duo de la Cantate du dimanche de Misericordias Domini** « *Des Herr ist ein reugete Hirt* ».

Pour soprano et ténor.

N^o 3. 1^{er} **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».

Pour soprano et basse avec violon obligé.

N^o 4. 2^e **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».

Pour soprano et basse avec hautbois obligé.

Je reste avec toi « *Ich lasse dich nicht* », motet à 2 chœurs et 8 voix, extrait de la VII^e livraison : *Motets et dialogues choisis des maîtres allemands des XVII^e et XVIII^e siècles.*

CANTATES COMPLÈTES

Cantate pour les élections municipales de Leipzig « *Wir danken dir Gott* » avec orgue concertant (parue). 5 »

Cantate pour le 24^e Dimanche après la Trinité, « *O Ewigkeit du Donnerwort* » 2^e composition (parue). 5 »

Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité, « *Ach Gott von Himmel* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent, « *Schwingt freudig euchempor* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité, « *Jesu der du meine Seele* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 27^e Dimanche après la Trinité, « *Wachet auf* » (sous presse). 5 »

CAMPRA André.

O dulcis amor cordis mei, à voix seule (soprano), *extrait de la VI^e livraison* 2 »

CARISSIMI Giacomo.

HISTOIRES SACRÉES (3^e livraison) (fragment).

Histoire d'Ezéchias (air de ténor solo). 1.25

Histoire du mauvais riche (fragment), (air de soprano). 1.50

Histoire du Jugement de Salomon (fragment), duo des deux mères (2 soprani). 1.25

Histoire des Pèlerins d'Emmaüs (fragment), trio et chœurs (2 soprani, basse et chœurs). 2.25

Histoire de Jephté (fragment), déploration finale (soprano et chœurs). 2.50

La Plainte des damnés (intégrale), à 3 voix (2 ténors, basse et chœurs). 3 »

MOTETS (extraits du 5^e recueil).

O vulnera doloris, à voix seule (basse). 1.50

O piissime Jesu, à 3 voix (2 ténors et basse). 2.25

CHARPENTIER Marc-Antoine.

HISTOIRES SACRÉES (III^e livraison).

Dialogue de Madeleine et Jésus (intégral), (soprano et ténor). 2 »

La Peste de Milan (intégrale), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 2.50

Le Reniement de Saint Pierre (intégral), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 4 »

MOTETS (extraits du vi^e recueil).

Dilecte mi, à 3 voix 2 ténors et basse	2.50
O amor, o bonitas, o charitas, à 3 voix (2 ténors et basse)	2.50

CLÉRAMBAULT Nicolas.

O mysterium ineffabile, à voix seule baryton, <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1 »
---	-----

COUPERIN François (S^r de Cruily).

O mysterium ineffabile, à 3 voix (ténor, soprano et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
---	-----

DUMONT Henry.

Peccator ubi es, dialogue spirituel à 2 voix (ténor et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

ECCARD Johann.

Agneau de Dieu (<i>O Lamm Gottes unschuldig</i> , à 5 voix, <i>extrait de la VII^e livraison</i>	1.25
---	------

LEGRENZI Giovanni.

Qui non renuntiat omnibus, dialogue spirituel à 3 voix (2 ténors et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.75
--	------

LULLI Jean-Baptiste.

Ave cœli mundus supernum, motet à 3 voix (soprano, ténor et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.25
--	------

MOREAU Jean-Baptiste.

Chœurs pour la tragédie d' « Esther » de Racine, publiés d'après les éditions de 1689 et 1696, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	7 »
Chœurs pour la tragédie d' « Athalie », publiés d'après l'édition de 1690, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	5 »

RAMEAU Jean-Philippe.

Deus noster refugium, motet à voix seule (ténor), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1.50
---	------

SCHUTZ Heinrich.

PETITS CONCERTS SPIRITUELS (extraits de la 1^{re} livraison).

Mon âme prenant l'essor (<i>O süßer, o freundlicher</i>), à voix seule (tenor ou soprano).	2 »
Je veux louer sans cesse le Seigneur (<i>Ich will den Herren loben allezeit</i>), à voix seule (soprano).	1.50
Exauce-moi (<i>Erhoere mich</i> , à 2 voix 2 soprani).	1.50
Quando se claudunt lumina (<i>Wann unsre Augen schlafen ein</i> , à 2 voix (soprano et basse).	2 »
Ton sang, Seigneur Jésus (<i>Das Blut Jesu Christi</i>), à 3 voix 2 soprani et basse).	1.50
O pieux amour (<i>Die Gott seligkeit</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
Anima Christi sanctifica me (<i>Die Seele Christi heilige mich</i>), à 3 voix (2 ténors et basse).	2 »

(Extrait de la 1^{re} livraison).

Loué sois-tu, Jésus-Christ (<i>Ehre sei Dir Christe</i> , chœur final de la Passion selon saint Matthieu (chœur à 4 voix).	1.25
Dialogus per la Pascua, dialogue spirituel, quatuor (2 soprani, tenor et basse).	3 »



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS
Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 9

SEPTEMBRE



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Catalogue alphabétique de la Collection "Concerts spirituels"

Documents pour servir à l'histoire de la Musique Religieuse de Concert

Jean-Sébastien BACH

Airs et duos choisis extraits de ses cantates d'Église, à l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la Schola Cantorum, de leurs élèves et des amateurs, en notation usuelle, avec les parties des instruments obligés, nuances et indications d'exécution, la traduction française du texte allemand et la réalisation de la basse, par ALEX. GUILMANT; 6 livraisons dont quatre pour voix de soprano, alto, ténor et basse et deux de duos à voix égales et à voix inégales dont le détail suit :

1^{re} LIVRAISON : *Airs pour soprano*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour la fête de l'Annonciation** « *Wie Schön leuchtet* ».
Pour soprano avec cor anglais obligé.
- N^o 2. **Air de la Cantate pour tous les temps.**
Pour soprano et hautbois obligé.
- N^o 3. **Air de la Cantate pour la fête de la Réformation** « *Ein feste Burg ist unser Gott* ».
Pour soprano avec quatuor d'orchestre.
- N^o 4. **Air de la Cantate pour le premier Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».
Pour soprano avec violon solo obligé.
- N^o 5. **Air de la Cantate pour le XII^e Dimanche après la Trinité** « *Du sollst Gott deinen Herren lieben* ».
Pour soprano et deux hautbois obligés.

2^e LIVRAISON : *Airs pour alto*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour le mardi de Pâques** « *Bleib bei uns* ».
Pour alto avec cor anglais obligé.
- N^o 2. **Air de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ».
Pour alto avec violon solo obligé.
- N^o 3. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Misericordias Domini** « *Der Herr ist mein getreuer Hirt* ».
Pour alto avec hautbois d'amour obligé.
- N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour diverses circonstances** « *In allen meinen Thaten* ».
Air d'alto avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
- N^o 5. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Jubilate** « *Ihr werdet weinen und heulen* ».
Pour alto avec violon concertant ou flûte obligés.

3^e LIVRAISON : *Airs pour ténor*

- N^o 1. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 8^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist dir gesagt* ».
Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
- N^o 2. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ».
Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
- N^o 3. **Récit et Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».
Pour ténor avec hautbois obligé.
- N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».
Pour ténor avec flûte obligée.
- N^o 5. **Air de la Cantate pour le 21^e Dimanche après la Trinité** « *Ans tiefer Noth* ».
Pour ténor avec deux hautbois obligés.

4^e LIVRAISON : *Airs pour basse*

- N^o 1. **Air de la Cantate du XIV^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist nichts Gesundes* ».
Pour basse et orgue obligé.
- N^o 2. **Récit et Air de la Cantate pour la fête de la Purification** « *Ich habe genug* ».
Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
- N^o 3. **Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».
Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) 11 fr.

SOMMAIRE

<i>La Schola de Montpellier.</i>	La Rédaction.
<i>L'année scolaire de la Schola 1904-1905.</i>	J. de La Laurencie.
<i>Le 3^e Congrès international de chant grégorien à Strasbourg.</i>	Amédée Gastoué.
<i>Henry Dumont (suite).</i>	Henri Quittard.
<i>Curiosités musicales : Extraits des Archives du chapitre Saint-Julien du Mans</i>	Jules Chappée.
<i>Nouvelles de la musique d'église.</i>	Jean de Muris.
<i>Bibliographie : Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson vopulaire en Europe, par Pierre Aubry.</i>	Ch. Bordes.

LA SCHOLA DE MONTPELLIER

Notre Congrès du Chant populaire.

M. Charles Bordes, qui, on le sait, vient de prendre ses quartiers d'attache d'hiver à Montpellier, ne pouvait pas, dans une ville où il est appelé par raison de santé à séjourner une grande partie de l'année musicale, y rester inactif. Aussi, poussé par les excellents amis qu'il y compte déjà à prendre la direction du Conservatoire local dont la place était vacante, il préféra se soustraire à cet honneur pour pouvoir s'appliquer tout à son aise dans ce nouveau milieu à la propagande de la *Schola* et à la diffusion de ses idées. Encouragé par l'accueil qu'à plusieurs reprises et pendant trois années consécutives le public montpelliérain avait fait aux concerts de la *Schola*, il résolut de grouper plus étroitement ces bonnes dispositions locales qu'il était sûr de retrouver aussi bien chez certains professionnels que chez les amateurs, afin de fonder une œuvre durable où toutes ces initiatives seraient réparties et sollicitées dans un but d'encouragement et d'émulation à la musique dans une ville dont

l'intellectualité est légendaire, ville de faculté et d'art où la musique ne pouvait être négligée. Il fonda donc la *Schola de Montpellier*, sorte de *Société d'encouragement et d'émulation à la musique*.

Un local vient d'être loué et est en voie d'aménagement. Ce local est composé de plusieurs salles, dont une de conférences et de concerts de musique de chambre pouvant contenir environ deux cents auditeurs, et ce dans le vieil hôtel du xiv^e siècle dit des Rois d'Aragon.

La *Schola* de Montpellier ne sera pas une école de musique, bien qu'elle soit appelée à abriter plusieurs cours libres professés par des musiciens.

La *Schola de Montpellier* est un simple lieu de réunion où l'on ne fait *que de la musique* et où doivent un jour s'agglomérer toutes les initiatives locales susceptibles d'aider *sous une direction unique* à la réalisation du programme artistique que s'est imposé la *Schola Cantorum* de Paris et qu'incarne son fondateur M. Charles Bordes.

Il y sera donné au cours de l'hiver des conférences, des causeries sur la musique et l'histoire de l'art, des soirées musicales de musique de chambre, des *lieder abend* ou soirées de mélodie de récitals instrumentaux ou vocaux organisées par des artistes locaux ou de passage, envoyés par la *Schola* de Paris, et enfin les répétitions chorales ou d'orchestre pour la préparation des grands concerts que M. Charles Bordes compte donner dans les églises ou grandes salles de concert de la ville. Car une *Schola* d'exécution chorale est fondée à Montpellier et un orchestre constitué pour l'accompagner.

Une bibliothèque musicale et un cabinet de lecture seront annexés à la *Schola*.

Les cours libres qui y seront donnés le seront par des professeurs de la ville choisis, et à leurs risques et périls, la *Schola* se bornant à leur offrir les locaux nécessaires et ne leur demandant en retour qu'un simple droit de direction d'influence esthétique. La *Schola de Montpellier* n'est pas, pour le moment du moins, une *école de musique*, mais un institut avec cours libres payants pouvant être fréquentés par les jeunes gens et jeunes filles de la société.

M. Charles Bordes met sa nouvelle fondation sous le patronage de membres d'honneur choisis parmi les musiciens amateurs les plus distingués de la ville et un comité de dames patronnesses. Un groupe d'amis de la *Schola* de Montpellier serait constitué avec cotisation à 50 francs et à 20 francs donnant des avantages divers, afin de subvenir en partie aux frais de la fondation dont les autres ressources seront fournies par les recettes des concerts.

M. Bordes s'est assuré le concours de plusieurs conférenciers parisiens réputés et de beaucoup d'artistes.

MM. Vincent d'Indy et Charles Bordes inaugureront solennellement le *local de la Schola* de Montpellier le dimanche 5 novembre prochain, à l'occasion du voyage de M. d'Indy à Montpellier, où l'a appelé M. Charles Bordes pour la direction de son premier concert d'orchestre le 6 novembre, concert donné avec le concours de M^{lles} Bl. Selva

et Marie de la Rouvière. M. d'Indy prononcera une conférence à la *maison de la Schola*. M. Alexandre Guilmant l'honorera également de sa présence le vendredi 4 novembre, à l'issue du récital d'orgue que M. Bordes a demandé au maître à l'église Notre-Dame-des-Tables. La *maison de la Schola* servira en outre de cadre à toutes les séances secondaires du Congrès de chant populaire, les séances solennelles et les concerts devant avoir lieu dans la grande salle de l'ancien cercle des étudiants sur l'Esplanade, que la municipalité a bien voulu mettre à la disposition de M. Charles Bordes et de la *Schola*.

Ce Congrès, remis déjà à plusieurs dates, le sera encore fatalement pour permettre à M. Bordes de mettre au point toutes ses entreprises montpelliéraines, le Congrès devant en être le couronnement.

Le Congrès est donc momentanément remis aux 6, 7 et 8 décembre probablement. Nous dirons, cette fois définitivement, dans notre prochain numéro la détermination qui aura été prise à cet égard.

LA RÉDACTION.





L'Année scolaire de la Schola

1904-1905

La *Schola* de la rue Saint-Jacques va entrer dans sa sixième année d'existence. Œuvre de coopération véritable à laquelle de généreux Mécènes ont apporté leurs capitaux, tandis que des maîtres désintéressés apportaient leur enseignement ou que de jeunes artistes, en échange de cette bonne manne musicale, lui prêtaient le concours de leurs talents vocaux et instrumentaux, elle a pris définitivement son essor et affirmé sa vitalité. Dans l'année scolaire 1904-1905, elle a donné la mesure de ce qu'on pouvait attendre d'un si bel élan de foi et d'amour artistiques, appuyé sur les sages principes de l'économie domestique. L'équilibre heureusement réalisé de son budget est venu infliger un démenti à l'opinion généralement admise suivant laquelle entreprise d'art et bonne gestion financière seraient choses inconciliables.

I

Au point de vue du *recrutement*, le résultat avait dès la rentrée d'octobre dépassé toutes les espérances. Les élèves affluaient de tous les points du globe : l'Italie, l'Espagne, la Russie et le Caucase même (un élève est venu de Tiflis, spécialement désigné par le Conservatoire de cette ville pour faire ses études à la *Schola*) envoyaient des sujets intéressants. La République Argentine nous confiait un élève de composition ayant obtenu à Buenos-Ayres le prix « Europa », qui donne au lauréat le droit de venir faire ses études en Europe. Mais les plus nombreux étaient naturellement les Français, qui fournirent un très fort contingent de violonistes et de pianistes.

En présence de cet accroissement du nombre des élèves (il atteignait 300 à la rentrée d'octobre), le Directeur des Études fut obligé de dédoubler plusieurs cours et de désigner de nouveaux titulaires, en particulier pour le solfège, l'harmonie, le piano. Afin d'éviter l'encombrement, il a dû envisager la nécessité de soumettre dorénavant les nouveaux venus

à des « épreuves éliminatoires » qui auraient pour but de décourager les candidats dont l'avenir musical paraîtrait nul ou trop incertain.

La statistique des inscriptions pendant les cinq dernières années permet de mesurer le chemin parcouru. En ce qui concerne le violon, le piano, le chant, la progression des inscrits suit une marche ascendante ; leur nombre a doublé, triplé, et même quadruplé.

Faut-il attribuer cette augmentation rapide à l'extension toujours croissante des petits concerts instrumentaux dans les cafés, dans les restaurants de la capitale aussi bien que dans les hôtels de province, les casinos de villes d'eaux et jusque sur les paquebots transatlantiques, extension qui offre des débouchés malheureusement bien tentants pour des professionnels à leurs débuts ? On serait porté à le croire en lui comparant le mouvement à peu près stationnaire des inscriptions aux cours d'orgue, de violoncelle, d'alto, de flûte et de hautbois.

Pour l'orgue, il est facile de prévoir que la rupture du pacte séculaire entre l'Eglise et l'Etat français entraînera une notable diminution dans les vocations d'organistes, les budgets des fabriques devant se trouver trop souvent réduits à la portion congrue et par suite incapables de subvenir aux frais d'une maîtrise ou à l'établissement d'un organiste. La séparation produira-t-elle l'étiollement des études de l'orgue en France, comme elle a déjà fait passer entre les mains de l'Etranger le sceptre de la fabrication de ce magnifique instrument ? C'est le secret de l'avenir ! Mais il serait d'une bien médiocre tactique de s'abandonner au découragement et d'enrayer ainsi peut-être les plus nobles efforts. Aussi, loin de sacrifier au pessimisme, le Directeur des Etudes a-t-il décidé de ne rien changer aux cours d'orgue et de chant grégorien, qui continueront à figurer en bonne place sur le prochain horaire. Jusqu'à ces derniers temps, les résultats pratiques se sont d'ailleurs montrés des plus favorables aux élèves de la *Schola*. A deux d'entre eux ont été attribués les postes d'organistes de chœur dans les paroisses de la Madeleine et de Notre-Dame-des-Victoires. De nombreuses paroisses suburbaines de Paris ont chargé nos élèves de la direction de leurs maîtrises ; et la place d'organiste de la Trinité à Cherbourg a été obtenue par un des élèves du cours d'orgue du second degré.

En revanche, on ne peut nier que le recrutement des instruments à vent, clarinette, basson, cor, trompette, n'ait subi une dépression regrettable. Aujourd'hui que les familles des bois et des cuivres se sont installées au complet dans l'orchestre, ouvrant de faciles débouchés aux praticiens de ces divers instruments, nous avouons ne pas connaître les causes de cette disgrâce, et pourquoi *les Eolides* si éloquemment chantées par le « père Franck » semblent s'être détournées de notre Ecole ! Souhaitons que la création de deux cours de cor et de trompette à *étendue normale*, système *Chaussier*, décidée pour la rentrée prochaine par le Directeur des Etudes, fasse éclore une légion de vaillants cornistes et trompettistes. A ceux-ci nous promettons des joies sans pareilles quand dans les cantates de J.-S. Bach ils seront appelés à faire sonner par-dessus la vivante polyphonie de l'orchestre leurs claires et glorieuses fanfares !

Un cours de *harpe chromatique* inauguré en janvier par M^{lle} Ziélinška a obtenu tout de suite un vif succès auprès des élèves. On peut en dire autant du cours d'accompagnement confié à M. Bret, des cours de déclamation lyrique et de musique de chambre confiés à MM. Bordes et de Serres, qui sont à proprement parler des cours d'éducation musicale et auxquels la jeunesse accorde avec raison une faveur de plus en plus marquée.

Enfin les cours de composition, malgré la durée de cinq années consécutives imposée à leurs fidèles, ont vu le nombre de ceux-ci augmenter de jour en jour, pour le plus grand honneur des titulaires MM. Vincent d'Indy et Serieyx.

II

L'enseignement à deux degrés, établi sur les données rationnelles qu'esquissait naguère M. Vincent d'Indy en son discours d'inauguration de 1900, s'est affirmé et poursuivi avec une vigueur remarquable.

Les résultats des derniers examens trimestriels en font foi. Six diplômes de fin d'études (déclamation lyrique, orgue supérieur, violon et piano), 41 diplômes dont 35 de passage au degré supérieur, plus un très grand nombre de mentions ont été délivrés aux élèves. Le Directeur des Etudes, constatant à ce moment combien le niveau de l'instruction musicale s'était élevé, prenait la décision d'augmenter, à partir de l'année prochaine, le total des points nécessaires pour arriver à la mention « qui, dorénavant, devra être regardée comme la constatation d'un réel progrès ».

Ces beaux résultats tiennent assurément à la valeur des maîtres, au dévouement qui les anime aussi bien qu'à la ponctualité des cours assurée par un contrôle incessant et régulier. Mais il faut surtout les attribuer à l'esprit général de la *Schola*, à l'Idée à la fois traditionnelle et progressiste dont tout le monde est pénétré ici à tous les degrés de l'échelle organique, qui préside aux examens des élèves, à leurs études, à la préparation des concerts.

Qu'on assiste seulement à ces examens trimestriels que le Directeur des Etudes fait passer en personne (et avec quelle conscience !) à tous les élèves, qui permettent au moyen de notes détaillées et soigneusement conservées de suivre pas à pas le développement artistique de ces jeunes intelligences, et d'en donner le jour venu un diagnostic révélateur ! On se rendra compte de l'abîme infranchissable qui sépare le système d'émulation basé sur la constatation de la valeur acquise, du travail accompli et surtout des progrès dans l'art d'*apprendre à travailler* qui devraient être l'objectif de toute pédagogie, d'avec la course aux prix, la fièvre des concours et son atmosphère de hasards et d'inutiles froissements d'amour-propre. A l'émotion avec laquelle les élèves attendent ces épreuves, à l'entrain qu'ils mettent à les préparer, on devine quel prix ils attachent à une pareille orientation du travail.

C'est surtout aux cours d'ensemble, comme les cours de musique de chambre, les cours d'ensemble vocal et d'orchestre, où se resserrent dans un but commun les liens de camaraderie, qu'apparaît le rôle véritablement éducateur des maîtres, et leur constante préoccupation de former des *musiciens*, des *artistes* dignes de ce nom.

Pour qui pénètre dans l'enceinte de la *Schola* en pleine période d'études, il semble que tous les échos de la maison redisent le nom de Bach ou chantent la gloire de nos antiques mélodies grégoriennes. Depuis l'orgue jusqu'à la flûte, en passant par la voix humaine, tous les cours sont établis sur ces deux assises fondamentales de l'enseignement traditionnel, et cultivent avec honneur ce champ où l'art musical a poussé de si profondes racines.

Tous les naturalistes savent qu'en variant la nourriture, les abeilles et les fourmis peuvent obtenir à volonté avec les mêmes œufs des reines ou des ouvrières ordinaires. C'est un peu une expérience du même genre qu'ont voulu instituer les fondateurs de notre école en prétendant fortifier et élever le goût des jeunes gens au-dessus des fluctuations de la mode et des neurasthénies ambiantes, au moyen de cette « moelle substantifique » où se trouvent en germe tous les principes de la liberté du rythme, de l'harmonie et de l'expression musicales. Forte de ces principes, la *Schola* ne reniera pas son passé ! D'ailleurs les résultats acquis sont là pour la confirmer dans le bien-fondé de ses prétentions. Depuis de longues années les courageux efforts de Ch. Bordes tendaient à combattre l'indifférence du public pour les trésors de la musique grégorienne et palestrinienne ; et voilà que du *Motu proprio* du Souverain Pontife et des encouragements très précis accordés par S. S. Pie X à l'œuvre de la *Schola* surgit au sein du peuple catholique une véritable renaissance grégorienne, mettant en vedette les doctrines et les pratiques mêmes de notre école.

Depuis plus de six ans, la *Schola*, soutenue par les travaux d'un de nos musicographes les plus érudits autant que musicien enthousiaste, M. A. Pirro, avait entrepris de faire connaître au public de ses concerts mensuels les splendeurs de l'œuvre de J.-S. Bach. Et voilà que cette année, sans parler des innombrables associations ou institutions pour lesquelles le nom de Bach sert comme de brevet de respectabilité, un ancien élève de la *Schola*, M. G. Bret, fonde une société J.-S. Bach sur la rive droite, au cœur du grand Paris, en se donnant pour programme l'exécution *exclusive* des œuvres chorales et instrumentales du vieux *Cantor*. Le succès couronne son initiative : le public vient en foule à ses concerts. Dans le même temps, un maître de chapelle allemand s'étant avisé d'écrire sur Bach, le musicien-poète, un livre *en français*, la Presse lui fait une tapageuse publicité. Dans cette France, où l'édition de la *Bachgesellschaft* ne réunissait naguère que quelques noms de souscripteurs, trouverait-on à l'heure actuelle une seule grande ville de province où les chefs-d'œuvre du maître ne soient connus et au moins vénéralés sinon exécutés ?

Il y a une dizaine d'années que M. V. d'Indy, inaugurant son cours

de composition dans le modeste immeuble de la rue Stanislas, songeait à porter l'étude des formes musicales sur le terrain historique. Et voilà qu'aujourd'hui ont été créés de toutes parts des cours ou des conférences similaires, à la Sorbonne, à l'École des Hautes Etudes, à l'Institut catholique. La Faculté des lettres encourage les thèses de doctorat traitant de ces questions ; une légion de musicographes s'emploie à mettre au jour les richesses insoupçonnées de nos bibliothèques. C'est ainsi que sans réclame, sans outillage de publicité, la *Schola* a vu sur toute la ligne triompher ses doctrines et son programme. La seule contagion de l'exemple, la force de la vérité ont été ses rayons *N*, la raison de son influence.

On conçoit que, soumis à cette hygiène morale, nos *scholistes* ne tardent pas à ressentir un profond éloignement pour les éphémères succès du *virtuosisme*. A leurs âmes parle la voix de l'Art, de cet art par lequel, suivant le mot attribué à Beethoven, Dieu est « plus près de nous » ; et qui l'a entendue, cette voix, ne peut plus retourner en arrière. Sans doute, dans le cours de leur carrière, leur servira-t-elle plus d'une fois de viatique contre la médiocrité et les déboires de la lutte pour la vie. En attendant, chaque promotion reçoit de celle qui l'a précédée le culte des grands maîtres ; et c'est en toute sincérité qu'un élève demandait un jour qu'on inscrivit sur la porte de la *Schola* : « Ici l'on apprend à aimer la Musique » ! Pour toutes ces raisons, l'œuvre de la *Schola* essaime, elle passe les frontières et les mers. Tandis que la *Revue arménienne* de M. Proff-Kalfaïan célébrait son organisation jusque dans les pays d'Orient et qu'une brochure de M. Starzewicz portait la bonne parole de son enseignement aux habitants de Varsovie, Miss J. Bates, fondatrice d'une importante école de chant à New-York, venait se rendre compte par elle-même du mécanisme et du fonctionnement de la *Schola*, interrogeant directeur et élèves pour modeler sa pédagogie sur les mêmes principes.

III

De l'enseignement de la *Schola*, on est tout naturellement conduit à parler de ses *Concerts*. Ces concerts jouent, comme on sait, un rôle essentiellement pratique dans son enseignement et sont en quelque sorte l'application des principes théoriques qu'y ont puisés les élèves. Les pupitres et les places de choristes étant attribués par le Directeur des Études aux sujets les plus méritants reconnus aptes à participer aux exécutions publiques, constituent ainsi une récompense honorifique, et, par le cachet qu'ils leur procurent, un encouragement très apprécié des jeunes artistes. Cette innovation, dont le mécanisme se trouve expliqué au titre VII du Règlement de l'École, a permis en outre de venir en aide aux élèves peu fortunés et non pourvus de bourses, en inscrivant à leur

crédit une somme qui au moment du règlement de compte final est portée en défalcation du prix des cours.

Voulant que les exécutants retirent le meilleur profit possible des concerts, le Directeur des Etudes s'était proposé de tenir lui-même le bâton de chef d'orchestre aux six grands concerts de la saison. Aux répétitions des chœurs et de l'orchestre, véritables leçons de style et d'expression, on le vit soulignant toutes les beautés aimées et senties des chefs-d'œuvre à l'étude, arrêtant surtout l'attention des musiciens sur le sens et la valeur des périodes mélodiques, communiquant à tous le feu sacré de l'enthousiasme. Et c'est ainsi que purent être obtenues ces interprétations si vivantes, si expressives, dont les habitués de la *Schola* apprécient la haute valeur artistique, auxquelles ils demeurent fidèles en dépit de l'excentricité du quartier de la rue Saint-Jacques et du défaut de confortable quasi monacal des fauteuils de la petite salle de concert. Sur ce public qui n'appartient pas au parti des *frivoles* circulent aussi des anecdotes.

D'aucuns ne craignent pas de monter aux galeries, le collet du paletot relevé, une partition sous le bras, pour écouter dans la demi-obscurité les pieuses invocations d'un Bach ou les poignantes déclamations d'un Monteverdi. Il en est qui retiennent 3 places pour avoir la faculté de demeurer couchés sur les durs bancs de bois pendant toute la durée des concerts. Et quels échanges de piquantes observations à la sortie ! Après l'exécution de la *Passion selon saint Jean* en avril, qui fut l'événement musical de l'année, où l'on vit accourir tout ce que Paris compte de musiciens et jusqu'à des Bachistes de province, on entendait deux ecclésiastiques discuter l'interprétation donnée au chef-d'œuvre de Bach par V. d'Indy. Pourquoi, disait l'un, ce parti pris d'opposer l'aridité des *chorals* à la libre expansion des *airs*, en donnant aux premiers cette tenue austère exclusivement harmonique après avoir « chauffé » si intensément l'expression des seconds ? Et l'autre d'approuver au contraire cet hommage rendu par le chef d'orchestre à « l'esprit qui vivifie, mais non pas assurément à l'esprit luthérien », dans la mise en valeur des mélodies issues de la source grégorienne...

Le premier concert de l'année avait été consacré à une reprise de *Castor et Pollux*, à une première audition d'un concert de Leclair et d'une Sonate de Senaillé exécutés par M. J. Debroux, avec deux motets français du xvi^e siècle.

En décembre on donna une audition intégrale des trois dernières parties de l'*Oratorio de Noël*, délicieux tableaux de primitifs que Bach a su décorer des plus riches tons de sa palette instrumentale. Mais le public, insuffisamment averti faute de publicité, ne sembla pas prêter à cette belle exécution toute l'attention qu'elle méritait. Il n'en fut pas de même à la reprise de l'*Orfeo* de Monteverdi, qui retrouva auprès des auditeurs une faveur si marquée que la *Schola* dut se transporter à la salle Pleyel pour en donner une 2^e exécution. M. Cortot en inscrivit l'ouverture et plusieurs intermèdes instrumentaux sur ses programmes, M. Coquard en donna une audition intégrale au piano pour illustrer ses conférences

sur l'histoire de la musique ; et la réduction au piano éditée au Bureau d'édition de la *Schola* fut enlevée en quelques jours par de nombreux amateurs, si bien que l'*Ouvreuse du Cirque d'été* put écrire : « Encore quelques séances comme celle-là, et l'*Orfeo* rivalisera de popularité avec la *Mascotte* ! »

Au même concert de janvier on avait entendu pour la première fois l'*Épithalame* écrit par M.-A. Charpentier en l'honneur du duc Maximilien-Emmanuel de Bavière, reconstitué par M. Quittard, l'érudit musicologue auquel on doit déjà de si nombreux et si intéressants travaux sur la musique française. Devant le succès de cette œuvre, il s'en fallut de peu que la cour de Bavière, qui organisait alors une fête Louis XIV à Munich, n'en demandât une exécution à la *Schola* ; mais les pourparlers engagés furent interrompus, faute de délais suffisants pour la réalisation du projet.

En février paraissait sur l'affiche une *première* impatiemment attendue : le *Couronnement de Poppée*, le dernier opéra de Monteverdi, avec un madrigal du même maître, *Tirsi e Clori*, des fragments de *la Rosaura* de Scarlatti, une *canzone* en 3 parties pour orgue de Casini. La sélection du *Couronnement de Poppée*, due au choix judicieux de M. V. d'Indy et au travail de reconstitution entrepris par lui sur la partition originale, obtint un triomphe éclatant. On fit ovation sur ovation aux interprètes M^{mes} Flé (la Damoiselle), Hugon (Octavie), Legrand (Poppée), Piironnay (le Page), MM. David (Néron), et Gébélain (Sénèque). Le monde et la ville en parlèrent pendant plus de huit jours. La critique s'émerveilla de nouveau sur le *vérisme* et sur le *modernisme* des caractères. De mauvaises langues prétendirent même que le style légèrement égrillard du livret n'avait pas nui au succès de l'ouvrage ; mais tout le monde fut unanime à reconnaître la puissance expressive de cette vieille et pourtant éternellement jeune musique, qui avec un si simple appareil de moyens savait vous arracher des larmes et éveiller en vous les sentiments les plus divers.

Le programme du 5^e concert, auquel prirent part quelques artistes étrangers à la *Schola*, MM. Cornubert, Daraux, Desmonts, comportait, comme on l'a vu, la *Passion selon saint Jean*.

Enfin le 6^e et dernier concert (mai) présentait une sorte de programme récapitulatif, l'histoire en raccourci de l'opéra, de l'oratorio et du drame lyrique au cours des xvii^e et xviii^e siècles en Italie, en Allemagne et en France. On y entendit pour la première fois l'admirable cantate de Bach *Weinen, Klagen, Sorgen*, et pour finir les deux dernières scènes du V^e acte d'*Armide* par M^{lle} Bréval, créatrice du rôle à l'Opéra.

Orfeo, l'*Incoronazione di Poppaea* viendront-ils à la scène à l'exemple d'*Armide*, d'*Alceste*, d'*Iphigénie*, de tous ces admirables drames lyriques de Gluck en faveur desquels la *Schola* fut la première à prêcher la croisade en en faisant revivre les pages ? Cette année l'on put croire un moment qu'un directeur de théâtre allait monter à grands frais plusieurs opéras de Rameau. Et la mode semblait elle-même sourire à ces projets. Qui eût en effet pensé, aux premières auditions

d'*Hippolyte et Aricie*, de *Castor et Pollux*, qu'on verrait en 1905 M^{me} Yvette Guilbert figurer dans un concert de musique archaïque, M. R. Hahn mettre son talent de chef d'orchestre au service du public fashionable pour des reconstitutions de musique xviii^e siècle ? Qui eût deviné que l'*Esther* de Moreau, exhumée par Ch. Bordes de la poussière des bibliothèques, servirait de prétexte à des réclames théâtrales, que les œuvres de Leclair, de Senaillé, de Franccœur, de Baptiste, feraient l'attraction de tout programme de musique mondaine qui se respecte ?

Parmi les concerts qui concoururent le plus efficacement à l'instruction des élèves de la *Schola*, tant pour la forme didactique de leurs programmes que pour la façon très large avec laquelle leur en fut ouverte l'entrée, il faut mettre en première ligne les *recitals de M^{me} Selva*. On se rappelle les séances de 1904 au cours desquelles la vaillante artiste s'était imposé la tâche véritablement gigantesque de passer en revue l'œuvre de piano du grand Cantor de Leipzig. Cette année, en une série de six concerts, elle réussit à faire revivre les grâces un peu fanées de la période des clavecinistes. Dans chacune des séances, elle étudia avec sa conscience habituelle 4 types des plus caractéristiques : l'Allemand Kuhnau, dont les *Sonates bibliques* presque inconnues en France offrent d'intéressantes tentatives de musique à programme et font pressentir la manière de J.-S. Bach, l'Italien Scarlatti, les Français Couperin et Rameau. Dire quel délicieux régal furent pour les délicats ces récitals où l'italianisme un peu superficiel mais si éblouissant de Scarlatti contrastait avec les élégances françaises de Couperin et l'art plus grave, un peu hautain, de notre grand Rameau, est chose superflue quand on connaît la technique de M^{me} Selva mise avant toutes choses au service du style et de la personnalité des maîtres qu'elle interprète. Les pianistes qui ont suivi avec un intérêt croissant l'histoire de l'évolution du piano racontée par cette artiste de haute lignée attendent avec impatience l'année prochaine, où l'on verra M^{me} Selva aux prises avec les précurseurs de Beethoven et avec l'œuvre même du Titan de la musique.

Les jeunes instrumentistes de la *Schola* trouvèrent aussi dans les 3 séances de musique de chambre, dont les protagonistes étaient M^{me} M. Dron, MM. V. d'Indy, Grovlez, Parent et Dressen, les meilleurs exemples pour l'interprétation des classiques. Au nombre des œuvres modernes exécutées figuraient les Sonates de C. Franck, de Castillon et celle de V. d'Indy, dont c'était la première exécution à la *Schola*. Parmi les anciens, on avait choisi deux des plus admirables trios de Beethoven, l'œuvre 70 et le *trio à l'archiduc* pour lequel V. d'Indy, à la grande joie des Beethoveniens présents, vint tenir lui-même la partie de piano.

Il faut savoir gré à M. Bret d'avoir songé, en cette année qui vit la gloire de César Franck définitivement consacrée par l'érection d'un monument, à faire entendre pour la première fois à Paris les œuvres complètes d'orgue, de piano et de musique de chambre de ce grand maître. La salle de la *Schola*, qui a été ouverte, si l'on ose dire, sous

l'invocation de César Franck et en quelque sorte à l'ombre de la maison où il vécut, était bien digne d'abriter le public recueilli et enthousiaste accouru à ces manifestations d'art. M^{lle} Selva ainsi que le quatuor Parent y prêtèrent leur concours.

Nous devons encore signaler les 3 concerts organisés par les élèves diplômés des cours de déclamation lyrique et de musique de chambre, dont 2 furent offerts aux « Amis de la *Schola* », qui purent ainsi juger des progrès réalisés tant pour le style que pour le bel entrain des exécutants si intelligemment dirigés par M. de Serres. Le troisième concert avait été réservé aux *Etudiants des Facultés*. Comme il fallait s'y attendre, ceux-ci firent le meilleur accueil à l'exemple de « solidarité intellectuelle » que leur donnaient leurs camarades. L'intelligente curiosité des chefs-d'œuvre n'étant pas près de s'éteindre au Quartier Latin, on doit augurer de cette initiative les plus heureux résultats pour l'avenir. Nous ne parlerons que pour mémoire des exécutions demandées à la *Schola* par l'école Sainte-Geneviève et par le collège Stanislas, soit en guise de commentaire musical à une conférence de M. V. d'Indy, soit à l'occasion du Centenaire du collège, où l'orchestre interpréta une très noble et expressive composition de circonstance due à M. P. de Bréville.

Plusieurs auditions intéressantes attirèrent encore un nombreux public rue Saint-Jacques. Nous citerons une matinée consacrée par M^{lle} Bl. Selva à *l'œuvre de piano de V. d'Indy*, où l'on eut le plaisir d'entendre vibrer la nouvelle Sonate sous l'archet passionné de M. Chaumont, un concert organisé par M^{me} C. Fourier où l'on applaudit avec le septuor pour trompette de V. d'Indy le quatuor de Debussy, et du même maître quelques-unes de ces mélodies subtiles ou vénéreuses que M^{me} Fourier sait détailler avec autant de science que de charme ; enfin un *concert d'œuvres catalanes*, où figuraient, entre autres attractions, des paysages d'Albeniz interprétés par M^{lle} Selva et M. R. Viñes, des airs populaires chantés par M^{me} Maria Gay ou transportés sur la guitare incomparable de M. Llobet. Ce soir-là, la tranquille salle de la *Schola* n'était plus reconnaissable. Une tempête d'enthousiasme, des vivats, des « ollè » pleuvaient sur les interprètes. « Avec un peu plus d'oranges et de mantilles, disait un loustic, on se serait cru à la corrida ! »

On bénéficia aussi comme d'habitude du *concert de la Société nationale de musique*, où avait lieu la première exécution du Trio de R. de Castéra, page d'une allure rythmique très neuve et dont les mélodies ont dû naître sous le chaud soleil du Midi.

En dernier lieu, M^{mes} Legrand, Pironnay, Selva, M. Guilmant, tous professeurs à la *Schola*, et l'excellent pianiste R. Viñes, se réunissaient amicalement pour fêter, en une séance consacrée aux *œuvres de Déodat de Séverac*, la réputation naissante de ce jeune compositeur, un des plus brillants élèves du cours de composition. Amis, camarades, indifférents et même rivaux furent subjugués par le charme et l'abondance des idées mélodiques ainsi que par les trouvailles harmoniques

répandues à foison dans le « Chant de la Terre », dans la suite « En Languedoc », dans d'autres pièces rares et exquises.

D'autres noms de « jeunes » mériteraient encore d'arrêter l'attention des amis de la *Schola*. On les trouvera sur les programmes des concerts à Paris, en province et à l'étranger ; car MM. Alquier, Bret, Coindreau, Estienne, Labey, Roussel, Serieux et Vreuls ne sont plus des inconnus pour le public. Partout où leurs œuvres ont paru, elles ont rencontré l'accueil le plus flatteur. Ils sont l'espoir vivant de la *Schola*. C'est à eux qu'échoit l'honneur de tenir haut et ferme son drapeau. Puissent-ils, en s'appuyant solidement sur le passé, marcher glorieusement vers l'avenir !

J. L.





Le III^e Congrès international de Chant grégorien

A STRASBOURG

Un superbe triomphe du plain-chant traditionnel, et de sa restauration par le R^me Dom Pothier, voilà, en deux mots, le résumé de l'admirable congrès qui, durant quatre jours, rassembla dans la belle et intéressante ville de Strasbourg plus de sept cents congressistes venus de tous les points du monde.

Je dis de tous les points du monde, car il y en avait de toutes les nations d'Europe, y compris la Turquie, il y en avait d'Amérique, et parmi les adhésions et approbations adressées au Congrès, il en était de patriarches d'Orient.

Un grand nombre d'évêques et archevêques, prélats et cardinaux, s'étaient fait représenter ou avaient envoyé leurs bienveillants encouragements, à la suite de Sa Sainteté elle-même. Citons en particulier, pour la France, S. Em. le cardinal Richard, archevêque de Paris, S. G. M^{gr} l'archevêque d'Avignon, S. G. M^{gr} l'évêque de Saint-Dié ; M^{gr} Péchenard, recteur de l'Institut catholique de Paris ; etc.

Bien entendu, nombreux étaient les Bénédictins de toute congrégation, de Saint-Wandrille et de Ligugé, du Mont-Cassin et de Beuron, d'Autriche, de la Congrégation d'Angleterre, etc., venus pour assister à cette glorification, peut-on dire, de leur ordre tout entier.

Le comité local avait bien fait les choses, et Strasbourg s'était mis en fête. Sur la place de la gare, les arrivants étaient salués en trois langues, allemand, français et latin, par une immense banderole annonçant le congrès, entourée de drapeaux alsaciens et pontificaux.

Aussi, le premier soir, tous étaient-ils pleins d'enthousiasme en se rendant à la salle de la célèbre maison des Chevaliers *Zum Ritter*, où avait lieu la réception des congressistes, à la cordiale façon allemande, chacun prenant place autour de tables chargées de chopes de bière. A la

table d'honneur étaient le directeur du congrès, M. le Dr Wagner, le R^{me} Dom Pothier et M^{sr} Foucault, M. l'archiprêtre Kieffer, les membres du comité local et de la commission pontificale.

On n'exigera pas que j'entre ici dans tous les détails du congrès : ceux qui voudraient les connaître pourront se procurer le compte rendu officiel ; mais il y eut bien des choses intéressantes dont je ne pourrais passer sous silence au moins les principales.

Et ce sera certainement un véritable regret que ressentiront, à la lecture du compte rendu, les grégorianistes qui n'ont pu venir au congrès, malgré leur désir. Je pense même que les plus dépités seront encore ceux qui n'y sont point venus, sous le prétexte « qu'ils n'avaient rien à y apprendre ! » Sans commentaires.

Disons que le comité de préparation était lui-même stupéfait de l'affluence des congressistes, parmi lesquels se trouvaient un certain nombre de professeurs luthériens, non des moindres, et du nombre important des simples assistants ou curieux, dont je n'ai point encore parlé. Les salles disponibles à Strasbourg étaient toutes trop petites, et la séance d'ouverture dut avoir lieu dans la colossale *Festhalle* élevée pour l'assemblée générale des catholiques d'Allemagne.

Au *podium* avaient pris place les évêques et prélats présents, le bureau du congrès, les représentants des évêques absents et les membres de la commission pontificale. La *Schola* parisienne se trouvait représentée en particulier par M. Am. Gastoué, professeur de chant grégorien, et élu l'un des vice-présidents du bureau du congrès ; les élèves, par M. Raugel, un des meilleurs disciples grégoriens de la *Schola* et actuellement maître de chapelle de Vanves, près Paris, chargé officiellement de cette délégation par M. d'Indy.

Ce fut un moment d'émotion intense quand M. le Dr Wagner, ayant salué en latin, en allemand et en français les congressistes, pria l'assemblée d'acclamer d'abord Sa Sainteté, puis les cardinaux, qu'il cita nominativement, et qui avaient bien voulu envoyer leurs noms au comité de patronage.

Aux noms du pape et des cardinaux, ce furent des applaudissements considérables ; mais où l'enthousiasme fut à son comble, c'est quand M. Wagner dit : « Allemand de cœur et de naissance, aimant passionnément ma patrie, je suis heureux de saluer ici les représentants de la science française du chant grégorien : c'est de votre pays, Messieurs, qu'est partie la restauration du plain-chant de l'Église ; mais, si vous avez commencé, nous tenons à vous montrer que, nous aussi, nous avons su travailler et suivre la voie que vous nous avez tracée ; aussi je demande au congrès d'unir dans une même acclamation particulièrement dans les circonstances présentes le nom du R^{me} Dom Pothier, abbé de Saint-Wandrille, président de cette assemblée, et celui du doyen des princes de l'Église de France, le vénéré cardinal Richard, archevêque de Paris, qui a envoyé au congrès sa paternelle approbation. » La salle, à deux reprises, car M. Wagner parla en français et en allemand, fut secouée d'une immense acclamation, et les Alsaciens, nombreux à cette

séance d'ouverture où assistaient la plupart des membres du *Cæcilien-Verein* de la région, ne furent pas les moins enthousiastes, heureux de pouvoir témoigner ainsi leurs sentiments envers l'ancienne patrie.

Cette séance fut vraiment belle. On y entendit encore M^{sr} Fritzen, le distingué évêque de Strasbourg, qui parla en latin, et transmit à l'assemblée la bénédiction pontificale ; M. Dominikus, adjoint au maire de Strasbourg, qui vint apporter aux congressistes le salut et la sympathie de la ville et de son administration ; le R^{me} Dom Pothier, dont l'arrivée à la tribune fut encore le signal de nouveaux applaudissements ; M^{sr} Foucault, également très applaudi, et dont la présence fut grandement utile pour montrer à toutes les personnes présentes qu'il n'était pas contraire — loin de là — aux doctrines que nous représentons et qu'il était heureux de se proclamer disciple... parfois indocile, de l'école bénédictine ; puis M. le D^r Mathias, organiste de la cathédrale de Strasbourg, avec un intéressant travail sur les origines du chant grégorien en Alsace et les musiciens alsaciens du moyen âge : nous engageons tous les chercheurs à lire en entier cette œuvre.

Nos lecteurs ont eu en encartage, dans un des derniers numéros de cette revue, le programme général du congrès, je n'y reviendrai donc pas. Je mentionne ici d'abord les rapports lus dans les séances ouvertes : R^{me} Dom Pothier, *Caractère catholique du chant grégorien* ; D^r Mathias, *Choralgeschichte des Elsass* (Histoire du plain-chant en Alsace) ; M^{sr} Foucault, *Observations sur le rythme dans la psalmodie* ; M. Gastoué, *Sur les traités de chant du haut moyen âge, et de deux traités perdus* ; D^r Ott, *Über die mailändische Psalmodie* (Sur la psalmodie milanaise) ; Dom Casiano Rojo, *Le chant grégorien en Espagne* ; D^r Wagner, *Über den traditionellen Choral und die Vatikanische Choralausgabe* (Sur le plain-chant traditionnel et l'Édition Vaticane) ; Dom Amelli, *Aretii, Romæ et Argentorati* (A Arezzo, Rome et Strasbourg) ; D^r Marxer, *Über die spätmittelalterliche Choralgeschichte von St Gallen* (Sur l'histoire du plain-chant à Saint-Gall à la fin du moyen âge) ; M. Gastoué, *Comment on peut s'inspirer des anciens pour l'accompagnement du chant romain*.

Ces travaux seront publiés en deux et trois langues dans le compte rendu officiel.

Il y avait aussi des séances fermées avec discussion. Ces séances étaient doubles : une de langue allemande, une de langue française. Celle de langue française comptait environ trois cents congressistes. On y étudia successivement : l'exécution du *chant grégorien*, avec Dom Andoyer ; cela donna lieu à l'intervention du P. Fleury, un partisan du système mensuraliste, qui expliqua son système et exécuta le *Christus factus est* à sa manière, sans convaincre les auditeurs ; et lorsqu'on lui demanda d'interpréter quelque'une des autres pièces chantées au congrès, il dut convenir que cela lui était impossible, car il lui fallait auparavant les transcrire en notes musicales modernes!... Pendant ce temps, la section allemande entendait M. l'abbé Victori, Dom Horn et M. Wagner sur le même sujet pratique.

D'autres séances fermées furent également consacrées à l'accompagnement, sous la direction de M. le D^r Mathias à la section allemande et de M. Gastoué à la section française.

Les discussions de ces séances furent particulièrement intéressantes, et elles se résumèrent en divers vœux et résolutions. Voici le texte officiel de ceux de la section de langue française :

A. — SUR LA LANGUE LATINE

Vœux discutés et votés sur la proposition de M^{sr} Dubois, évêque de Verdun, et avec l'approbation de plusieurs évêques :

Que tous les membres du congrès s'engagent, par tous les moyens, et avec l'autorisation des supérieurs ecclésiastiques, à faire observer autour d'eux :

1^o L'accentuation correcte du latin;

2^o Les points suivants de la prononciation des voyelles et des consonnes en vue d'arriver *progressivement* à l'unification et à un minimum de prononciation universelle du latin :

a) suppression des nasales : *an, en, in, on, un*, devront être prononcés en faisant sonner l'*n*;

b) *u* prononcé *ou*;

c) *j* prononcé *i*;

d) *gn* prononcé mouillé; *agnus* comme le français *agneau*, etc.

B. — SUR L'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT

La première rédaction de ces vœux avait été faite d'après les résumés allemands du *Die Choralbegleitung* de M. le D^r Mathias :

Choix des accords.

1^o Dans l'accompagnement du plain-chant, tous les accords formés par les divers tons de la gamme correspondante conviennent, que ces accords soient parfaits, imparfaits ou dissonants, en restant cependant dans la note diatonique.

2^o Le matériel harmonique tout entier de l'accompagnement ne saurait être choisi *a priori*, sans que les mélodies du plain-chant en souffrent; la mélodie elle-même renferme une harmonie latente qui commence et finit avec elle, et qui doit être résolue dans l'accompagnement. En particulier, on remarquera qu'un certain nombre de phrases, surtout dans le 4^e ton (deuterus plagal), supposent une harmonie fondamentale dont la note finale de la mélodie est la tierce ou la quinte.

3^o Les mouvements de l'harmonie doivent être soumis aux formes correspondantes de la mélodie; l'ensemble organique de la forme mélodique peut être soutenu par des mouvements convenables des parties d'accompagnement; les différentes formules mélodiques doivent, pour ainsi dire, se refléter dans des cadences harmoniques correspondantes.

II. — *Place des accords.*

1^o On se servira en général des changements d'accords sur la première note des groupes de deux ou trois sons, ainsi que sur les notes accentuées. (Ces derniers mots ont fait l'objet d'une discussion, où MM. l'abbé Gaborit (Français) et G. Bas

(L'alien) ont soutenu l'opinion récemment émise par Dom Mocquereau, que le changement d'accord ne doit jamais coïncider avec un accent ; leurs raisons, condamnées d'ailleurs par M. Vincent d'Indy et par la plupart des musiciens qui ont étudié la question, n'ont pas convaincu l'assemblée, qui a adopté le vœu à la presque unanimité, consacrant ainsi la pratique courante des grégorianistes, appuyée du reste sur le sentiment musical commun à tout genre de musique.)

2^o La différence des points d'appui rythmiques de la mélodie peut être indiquée par un changement quelconque de l'accord, quand c'est possible. (Il résulte des explications données et approuvées par l'assemblée que les mots *points d'appui rythmiques* sont entendus, selon l'enseignement des anciens, dans le sens des accents, arsis, thésis, et autres subdivisions du rythme.)

III. — Importance de l'accompagnement.

On accompagnera les mélodies du plain-chant, si on juge à propos de le faire, d'une manière discrète et proportionnée au nombre et à la force des chanteurs. En particulier, on ne se servira autant que possible que de jeux de fonds de 8 pieds, avec emploi éventuel d'un 16 pieds à la pédale.

C. — SUR LE JEU DE L'ORGUE

Sur la proposition du représentant de M^{sr} Deramecourt, évêque de Soissons :

Que les organistes veuillent bien se conformer exactement aux prescriptions du Cérémonial des évêques.

..

Une mention spéciale doit être celle de la musique de chant et d'orgue à la cathédrale. Sous la direction de M. l'abbé Victori, la maîtrise et le séminaire ont exécuté à l'unisson le plain-chant aux messes et aux auditions. La première messe pontificale fut célébrée par M^{sr} Zorn de Bulach, la seconde fut également célébrée pontificalement par le R^{me} P. Dom Pothier, la troisième était une messe de *Requiem* pour les musiciens d'église récemment décédés. L'impression a été très bonne, quoique appelant quelques légères réserves ; en particulier, les voix d'hommes paraissaient un peu sourdes, et, dans les hauteurs, les voix d'enfants avaient tendance à baisser ; mais il faut mettre beaucoup sur le compte de la fatigue des chanteurs, qui venaient de célébrer la fête de l'Assomption et avaient eu très peu de temps pour se préparer. On a beaucoup admiré, en particulier, l'exécution de l'*Alleluia*, *ŷ. Assumpta est*, de l'offertoire *Domine Deus*, qui a été vraiment parfait, du *Quinque prudentes*, du *Salve Mater* de Dom Pothier, et de plusieurs parties de l'ordinaire de la messe.

À l'orgue, M. le D^r Mathias, bien connu par ses travaux de recherches savantes et d'accompagnement, s'est révélé à ceux qui ne le connaissaient pas comme un organiste incomparable, et a merveilleu-

sement exécuté le programme très chargé des auditions d'orgue, et aussi de très remarquables improvisations, préludes et pièces diverses sur les thèmes des morceaux de chants. Malheureusement l'orgue électrique n'était point au niveau de l'organiste, et des courts circuits amenaient parfois des interruptions de transmission ou des cornements qui obligeaient M. Mathias à s'arrêter. Les musiciens d'église de Strasbourg sont à la hauteur de leurs aînés ; saint Léon IX, l'abbesse Herrade, Conrad de Saverne, le vicil organiste Ottomar Luscinus et tant d'autres.

Je dois mentionner aussi pour mémoire, car j'en ferai une bibliographie spéciale, les travaux publiés par les soins du comité et particulièrement l'intéressante *Festschrift*, due à M. l'abbé Vogeleis, l'érudit curé de Behlenheim.

*
* *

La séance de clôture fut aussi belle que celle d'ouverture. Entre temps, avait eu lieu une réunion des membres de la Commission pontificale grégorienne, en majeure partie présents au congrès, sous la présidence du R^{me} P. Dom Pothier. Aussi put-on donner lecture au congrès de la déclaration suivante :

« La Commission pontificale pour l'Édition Vaticane des livres de chant liturgique a l'honneur de porter à la connaissance du congrès que les feuilles du *Kyriale* de l'Édition Vaticane ont reçu le bon à tirer définitif. Elle est heureuse de déclarer que ce travail, tout en se basant sur l'édition de 1895, et d'accord avec les dispositions du Saint-Siège à ce sujet, représente le fruit des recherches patientes et éclairées des RR. PP. de Solesmes. »

Cette déclaration fut couverte d'applaudissements et notre sympathique confrère, Révérend N. Holly, propose aux acclamations du congrès un vœu « de confiance et de reconnaissance envers la Commission pontificale, et d'hommage aux PP. de Solesmes. » Puis M^{sr} Fritzen fit son entrée, et donna lecture du télégramme de bénédiction envoyé au congrès par le Souverain Pontife. M. Wagner prononça un discours de clôture où furent résumées les impressions de tous, et tous applaudirent cette belle manifestation « de fraternisation » et de « solidarité chrétienne internationale », opérée grâce à Sa Sainteté, à laquelle nous renouvelons ici notre serment d'obéissance et de fidélité.

Dom Pothier prit le dernier la parole : « Je n'ai plus qu'un petit mot à dire, Messieurs, c'est pour vous prier d'acclamer l'instigateur et l'organisateur de ce splendide congrès, M. le D^r Wagner », paroles saluées d'une longue salve d'applaudissements. Enfin S. G. M^{sr} l'évêque de Strasbourg dit un dernier mot d'actions de grâces et donna sa bénédiction.

∴

Je suis heureux de joindre mes remerciements et mes félicitations à ceux déjà adressés aux organisateurs du congrès, à la fois pour le remarquable talent avec lequel ils ont tout préparé, et pour la franche et émue cordialité avec laquelle ils ont accueilli les congressistes, surtout ceux venus de France.

A M. le D^r Wagner, donc ; à MM. du Comité local, M. l'archiprêtre Kieffer surtout, MM. les abbés Victori et Mathias, Lutz et Vogeleis, à Strasbourg enfin, un respectueux et sympathique merci.

Et chacun ne désira plus qu'une chose : qu'un congrès semblable réunit chaque année encore tous les amis du chant d'Eglise, pour y échanger leurs vœux, se rendre compte du chemin parcouru, et y puiser un nouvel encouragement. Quelle ville verra l'an prochain pareille réunion ? Il en a été fortement question : nos divisions politiques n'empêcheront-elles pas qu'elle ait lieu en France ?

AMÉDÉE GASTOUÉ.





HENRY DU MONT

(Suite)

Probablement, du temps de Veillot, ces compositions ne faisaient pas encore partie du répertoire courant. Le personnel régulier de la Chapelle ne comprenait aucun instrumentiste, et quant aux vingt-quatre violons, tout aussi bien que ceux de la petite bande, ils avaient dans les fêtes de cour un service ordinaire trop chargé pour pouvoir se joindre au corps des chantres royaux autrement que dans certaines circonstances, peut-être d'ailleurs assez fréquentes. En 1664, le prêtre bolonais Sébastien Locatelli, voyageant en France, assiste à la messe du roi à Saint-Germain. Ce n'était pas un jour de fête particulièrement solennelle. Et cependant le chœur des musiciens, fait-il remarquer, était accompagné d'un grand nombre d'instruments à cordes¹. Témoignage à retenir, pour qui se remémore les absurdes légendes encore en cours au sujet de l'introduction de l'orchestre à la Chapelle, de la part que, sur le désir du roi, Lully aurait prise à cette innovation imposée à Du Mont malgré sa résistance. Il n'est donc pas sans intérêt de voir un maître mort en 1662 comme Veillot pratiquer une forme musicale que l'on veut supposer nouvelle en 1674.

Du vivant de Veillot, Lully songeait à tout autre chose qu'à transformer la musique religieuse. Il est tout naturel au contraire que Du Mont et Robert aient suivi sur ce point comme sur beaucoup d'autres la tradition de leur prédécesseur. Lorsque la volonté royale eut multiplié les occasions où ces ensembles majestueux de sonorités instrumentales et vocales se trouvaient à leur place, ils s'appliquèrent aux œuvres de cette sorte. De leur vivant d'ailleurs, ces grands motets avec orchestre ne

1. « Assai instrumenti di violoni... » (*Voyage de France, relation de Sébastien Locatelli, prêtre bolonais*, publié par Adolphe Vautier). — L'expression italienne n'est pas très précise, mais il faut remarquer que Locatelli n'est nullement musicien ni même beaucoup intéressé par la musique.

Il note la même particularité pour un *Te Deum* auquel il assista, le 6 avril 1665. Les musiciens, à l'en croire, « y jouèrent de beaucoup plus d'instruments qu'ils ne chantèrent ».

paraissent pas quotidiennement à la messe du roi. D'autres plus simples, tels que ceux des premiers livres de Du Mont, suffisent aux jours ordinaires. Ce n'est vraisemblablement qu'après l'inauguration de la troisième chapelle de Versailles, en 1682, que furent définitivement arrêtées les exigences du service. Aussi les maîtres issus du concours de 1683, Lalande en particulier, s'adonneront avec ardeur aux amples compositions que réclame la pompe journalière des cérémonies. Et c'est à partir du même temps que, pour alimenter ce nouveau répertoire, le roi ordonnera l'impression des grands motets précédemment écrits par Du Mont, Robert et Lully en différentes occasions.

Il n'y a aucune raison de croire avec Fétis que Lully ait été l'artisan essentiel de ce changement. L'étude de ses œuvres ne permet pas du tout de lui attribuer l'honneur d'avoir fourni aux autres maîtres les modèles du style nouveau. L'unique argument appuyant cette affirmation, c'était l'union de l'orchestre aux voix. On y voyait naturellement une réminiscence des effets propres à l'opéra, et qui mieux que Lully eût été qualifié pour apporter à l'église les ressources musicales dont il enrichissait le théâtre ¹?

Malheureusement, les deux motets de Veillot avec leurs violons employés en masse ne permettent plus de s'en tenir à cette explication trop simple. Fussent-ils même de la dernière année du compositeur, ils seraient antérieurs encore à 1662. Il se peut qu'ils remontent plusieurs années plus haut, et vraisemblablement ils n'étaient pas seuls de leur espèce. Or, avant 1662, peut-on invoquer l'influence du style d'opéra?

Peut-être Veillot fut-il le premier à joindre l'orchestre à ses chœurs. Mais telle qu'il la comprit, cette innovation ne risquait de surprendre personne. Ou ses violons se bornent à doubler les voix, simple renforcement instrumental fort compréhensible dans les cérémonies solennelles où l'on désirait obtenir une sonorité plus nourrie et plus pleine : ou ils exécutent des préludes et des ritournelles, et qu'est-ce alors autre chose qu'une amplification de l'accompagnement concertant de la viole dont s'ornaient tant de petits motets de ce temps-là? En ses *Cantica*

1. Je suis surpris que M. Michel Brenet, qui ne semble pas avoir connu les deux motets de Veillot, ait accepté là-dessus sans discussion l'opinion traditionnelle (« La musique sacrée sous Louis XIV », dans la *Tribune de Saint-Gervais*, mars et avril 1900).

2. Ce redoublement des voix ne se fait pas tout à fait partie par partie, mais il suit certaines règles consacrées par l'usage. Les parties intermédiaires du chant se trouvent souvent, dans les violons, transportées une octave plus haut ou plus bas. La basse taille notamment se transpose presque toujours à l'octave aiguë dans l'orchestre, au-dessus de la taille par conséquent.

La raison de tels changements est très compréhensible si l'on fait réflexion que des parties d'instruments, trois se jouent sur le violon ordinaire de nos orchestres, une seule sur la taille de violon (l'équivalent de notre alto), la plus grave sur la basse. Or, les chœurs à cinq comptent quatre voix masculines. La basse trouve naturellement sa doublure dans la basse de violon; mais les tailles et basses-tailles du chœur chantent ordinairement trop bas pour le diapason d'un violon. Comme il n'y a qu'une seule partie d'alto qui accompagne généralement les tailles, les basses-tailles seront doublées à l'octave par la quinte de violon, jouée sur un violon ordinaire.

sacra de 1652, est-ce que Du Mont n'en donne pas maintes fois des exemples? Une de ses pièces au moins, nous l'avons vu, présente avant chaque reprise des ritournelles aussi développées que celles de Veillot.

On ne saisit donc pas bien par où Lully aurait tracé la route. Il paraît au contraire plus que probable qu'il n'a fait qu'imiter ce qui se faisait autour de lui. La musique d'Église d'ailleurs ne doit pas l'avoir jamais beaucoup attiré. Ce n'est guère avant 1660 qu'il semble l'avoir abordée. Le 4 septembre de cette année, la *Muze historique* de Loret signale pour la première fois une composition religieuse de lui, exécutée devant les deux reines et Monsieur, frère du roi, en l'église de la Mercy¹. Le gazetier, à cette date, connaissait pourtant son nom depuis longtemps : il avait maintes fois signalé déjà les ballets et les divertissements qu'il écrivait sans relâche pour les fêtes de la Cour.

Ce n'est que quelques années plus tard que l'on peut signaler de lui une œuvre plus importante pour voix et instruments, à peu près du genre de celles qui nous occupent. C'est la musique d'un cantique de Perrin, *Plaude letare Gallia*, poésie de circonstance pour le baptême du Dauphin. Robinet, en une de ses *Lettres en vers à Madame* (7 avril 1668), a donné tout au long la description de la cérémonie, célébrée seulement à cette date, bien que le jeune prince fût né en 1661. Elle avait eu lieu dans la cour du vieux château de Saint-Germain : les musiciens de la Chapelle et de la Chambre, « les chers Amphions du roy » avaient concouru à l'exécution,

Formant deux chœurs en noble arroy
Où les Sieurs Robert et Batiste
(Lesquels ont maint mauvais copiste)
Ainsy que les chefs presidoyent,
Id est, la mesure batoyent....

Il y a de l'éclat et un certain mouvement dans ce motet de Lully, mais il reste de mérite musical médiocre. Je ne lui ferai pas reproche d'être vide de tout sentiment religieux, puisqu'en somme il ne pouvait être qu'une manière de chant triomphal, d'allégresse toute mondaine. Mais il ne témoigne d'aucune recherche personnelle originale. Pour l'orchestre comme pour les voix, pour le développement et la conduite, c'est l'exacte reproduction des motets de Veillot, du *Sacris solemniis* surtout. Ces dispositions sont alors courantes, puisque des pièces ana-

1. Ensuite un motet de Muzique
Admirablement harmonique,
Le plus rare qui fut jamais
Sur le Mariage et sur la Paix,
Avec des douceurs sans égales
Charma leurs oreilles royales.
Baptiste en étoit l'inventeur,
En cet art assez grand docteur...

Comme Loret ne fait pas mention d'instruments (et ordinairement il ne les oublie pas), il est à croire que l'œuvre était purement vocale. Ce devait être une pièce pour solistes accompagnés de l'orgue.

logues (sauf l'orchestre) se lisent en l'œuvre de tous les maîtres du temps. Certains, même antérieurement, y avaient montré un art de composition très supérieur. A la suite des *Meslanges* de Du Mont (1657), figurent par exemple des *Litanies de la Vierge* à cinq voix, où les combinaisons des solistes alternent avec les ensembles. Cette longue pièce est bien plus curieusement travaillée. Les épisodes s'y enchaînent plus heureusement, les modulations ont de l'imprévu, l'écriture vocale en est plus souple et mieux concertée. Quant aux passages confiés aux solistes, ils sont d'un excellent contrepoint, dans le sentiment de la polyphonie la plus libre. C'est autre chose que le style harmonique de Lully, lequel se montre là ce qu'il demeurera toujours, en dehors de la déclamation dramatique : un compositeur d'airs de cour, tirant tous ses effets de l'agrément d'une mélodie simple, symétriquement rythmée, soutenue d'une harmonie plaquée, coulante et sonore, mais timide et sans relief.

(A suivre.)

HENRI QUITTARD.





CURIOSITÉS MUSICALES

Extraits des archives du Chapitre Saint-Julien du Mans

Les archives anciennes de l'église cathédrale Saint-Julien du Mans existent encore en partie. Il y a deux dépôts : l'un aux archives départementales, l'autre dans des armoires du revestiaire.

J'ai eu l'occasion de feuilleter un registre tout spécialement curieux.

Il est coté $\frac{B}{15}$.

C'est un résumé concis, trop parfois, exécuté à la fin du xvii^e siècle, de toutes les décisions du chapitre depuis 1346 — décisions relevées dans les registres anciens dénommés secrétariats. On y trouve mentionné tout : statuts, procès, fondations, rixes, etc., etc.

Pour les lecteurs de la *Tribune* j'ai relevé seulement ce qui avait trait aux chantres, enfants de chœur, psallete.

Ce sont ces notes qui suivent ; je les donne sans rien y changer. Souvent on aimerait avoir quelques détails. C'est une curiosité légitime, qu'il n'est point en mon pouvoir de satisfaire. J'espère que les lecteurs de la *Tribune* trouveront quelque attrait à cet aperçu de la vie cantorale au cours des âges dans le beau chœur gothique de Saint-Julien du Mans.

J. CHAPPÉE.

Extrait d'un secrétariat de 1346.

1346. — Le jeudy et jours suivants après la fête des Apôtres Pierre et Paul, chapitre général, ou présidoit Mathieu Pezas doyen et ou furent présens Adam *cantor*, etc..., etc.

1394. — **Faute d'un scolastique dans le chœur.**

11 septembre. M. Jean Begti scholastique ayant dit à un enfant de chœur qui annonçait une leçon a un du bas chœur (*Danti tunc et præcipienti unam lectionem*) « si si gars, va-t-en, il n'en fera rien pour toi ». Le chapitre ayant proposé que la chose serait proposée devant lui, et lui en ayant appelé au parlement, il fut ensuite déclaré au chapitre qu'il avait renoncé, et qu'il renonçait à son appel et se soumettait à la volonté du chapitre.

1395. — **Privilège d'Hamelin¹, religieux de Saint-Kalais.**

24 mars. En vertu du privilège d'Hamelin, on fait descendre au chapitre un religieux de Saint-Kalais qui avait dit dans l'Église des injures à M. l'archidiacre du Châ-du-Loir et qui avait maltraité un des enfans de chœur, lequel avait voulu, suivant l'usage, prendre ses eperons, et qu'il était entré avec iceux dans le chœur et dans le revestiaire durant l'office. On lui déclare qu'il a encouru l'excommunication. Il en demande l'absolution et gage l'amende.

1396. — **Pain de chapitre distribué sur les rapports des enfans de chœur.**

16 mai. Le pannetier prête serment de faire fidèlement sa charge et de ne distribuer le pain de chapitre qu'à ceux qui l'auront gagné et qui lui seront nommés par les enfans de chœur, ce qu'on lui enjoit encore par un ordre particulier.

1400. — **Enfans de la Salette. — Intabulation des sexagénaires.**

Ils n'intabuleront point les sexagénaires pour matines, si ce n'est aux fêtes doubles et semi doubles, auxquelles ils seront tenus comme les autres, aussi bien qu'aux autres heures de chaque jour.

Les enfans de Salette n'intabuleront point deux fois un même chanoine avant que tous ceux qui le devoient être, aient fait leur tour.

1400. — **Céroféraires à Matines.**

Aux doubles et semi doubles, deux enfans en aube seront avec leurs cierges allumés proche l'officiant durant qu'il dira les oraisons à matines.

A la Messe.

Ils élèveront leurs chandeliers durant l'évangile, la préface et les collectes de la Messe.

Chant.

Ils chanteront avec solennité.

1400. — **Cœna puerorum.**

9 novembre. Est fait mention que Geoffroy Gogart dernier chanoine devait la veille de Saint-Gervais d'hyver, le souper aux enfans de chœur, et qu'en son absence, le chapitre avait payé pour lui 10 livres tournois l'année précédente.

1404. — **Enfans de chœur, drap vert.**

18 janvier. Est fait mention de 18 aunes d'un drap vert à 20 s. l'aune, achetées pour les enfans de chœur.

Enfans de chœur.

30 juin. On ordonne que les enfans de chœur dès la 1^{re} année, jouiront d'abord après leur réception des distributions et honoraires pour les services auxquels ils assisteront tant à l'église qu'à la confrairie, au lieu que selon les statuts et usages de la confrairie, il fallait auparavant avoir résidé dans l'église pendant une année.

1405. — **Cœna puerorum.**

18 février. L'obligation que chaque chanoine contracte à sa réception, *pro cœna puerorum*, est exprimée (pour un chanoine particulier qui est reçu) en ces termes : *et ultra solvere cœnam pro episcopo innocentium puerorum de.*

1406. — **Chanter par chœur.**

30 juin. Suivant l'ancien usage, ceux du bas chœur chanteront par chœur les répons, versets et antiennes.

Enfans de la Salette.

30 juin. Les enfans de la Salette apprendront par chœur leur antiphonier en son entier et les histoires de chaque semaine avec les séquences.

Enfans de chœur.

30 juin. Le sous chantre corrigera dans le revestiaire les enfans de chœur sur leurs manquemens.

1. Hamelin était évêque du Mans au XIII^e siècle.

1406. — Droit de la chappe et repas des enfants.

30 juin. Chaque chanoine en sa réception s'obligera pour soi et pour ses prédécesseurs à payer la chappe, et le souper des enfants de chœur selon son tour, en sorte que la mort ou la permutation des bénéfices ne puisse en empêcher l'exécution.

1^{er} Dimanche d'Avent. diner dû par M. le Chantre.

27 novembre. Le premier dimanche de l'Avent, plusieurs vont trouver M. le chantre et le somment de donner à diner, *vel pastum*, à tous ceux qui ont assisté à la grande messe, les vicaires et les enfans de la Salette s'y trouvent et prétendent qu'il y est obligé. Il répond qu'il en confèrera avec Messieurs du chapitre, et qu'il est prêt de satisfaire à ce qu'il doit... On ne voit pas quelle en a été la suite.

1528. — Cœna puerorum.

21 décembre. On voit que le *cœna puerorum* qui se faisait plusieurs jours l'année se faisait le jour des Innocens. Le jour susdit accorde *episcopo innocentium* 40 pintes de vin, et l'argent ordinaire, les diacres, les vicaires, les cleres avec les sergens y doivent être seulement admis. Cette fête s'appelle la fête des enfans et la fête des fous... Le susdit jour on deffend aux vicaires surtout aux prêtres de paraître masqués ou avec des habits de baladin et messéans, ni dans l'église ni dans la ville, et au chapitre général de la Saint-Julien ; on leur deffend de jouer publiquement à la fête des Innocens aucune comédie, ou farce, sans les avoir fait voir ou approuver par le chapitre.

(A suivre.)





Nouvelles de la Musique d'Eglise

BRUXELLES. — Une *Schola* vient de se fonder à Bruxelles sous le nom de *Schola Musicæ*, Institut supérieur de hautes études musicales. Affiliée à notre œuvre, cette fondation est appelée à rendre les plus grands services à la musique et aux musiciens de Bruxelles. Le directeur est M. *Théo Charlier*, le célèbre trompette dont on connaît le dévouement et l'attachement à la *Schola*. Fondée sur la forme d'association d'artistes, cette institution assure déjà aux musiciens des cours de composition musicale, de chant pour les jeunes gens et les dames et jeunes filles, de piano, de violon, de violoncelle, d'orgue, de solfège et d'ensemble instrumental (musique de chambre). Les uns, professés par les fondateurs MM. J. Jongen, Charlier, M^{me} Hertzberg, Emile Bosquet, E. Chaumont, L. Miry, A. de Sterne, etc., ont lieu deux fois la semaine et à des prix mensuels raisonnables : 10 fr. pour le solfège, 30 fr. pour la musique vocale et instrumentale. MM. Alex. Guilmant, Vincent d'Indy et Ch. Bordes sont inscrits parmi les membres honoraires. C'est dire les tendances artistiques de l'institution et répondre combien étroites seront ses aspirations avec celles de l'Ecole de la rue Saint-Jacques. Mais pourquoi ne pas avoir emprunté absolument le titre même de la *Schola*, tout en gardant son indépendance administrative ? *Schola Cantorum de Bruxelles* eût mieux sonné, ou encore la *Maison de la Schola*, à l'instar de celle que M. Charles Bordes, attiré par sa santé dans le Midi, vient de fonder à Montpellier. Il est à souhaiter que dans plusieurs villes de France et d'Europe des *Maisons de la Schola* surgissent de toutes parts pour créer des centres d'action aux aspirations sœurs, s'échangeant des artistes, des idées, des élèves, afin d'étendre sur le monde une sorte de secte de musiciens ayant les mêmes aspirations et les mêmes devoirs envers l'art. La *Schola de Bruxelles* (vrai et seul titre logique qui s'imposera de lui-même par l'usage) est installée dans un fort confortable hôtel, avec salle de fêtes et de concert, neuf classes, dégagements importants, électricité, chauffage à la vapeur, tout le luxe et le confort modernes en un mot, 90, rue Gallait, à Bruxelles-Scharbeek. Pour les inscriptions et renseignements, s'adresser au secrétaire de la *Schola Musicæ*, 90, rue Gallait, à Bruxelles.

Tous nos vœux accompagnent la jeune *Schola Musicæ* de Bruxelles.

CH. B.

LYON. — Je viens de faire un petit voyage dans le midi de la France. Partout où je suis passé, ou plutôt dans les villes que j'ai traversées, j'ai été écouter les chants religieux, voulant par là voir comment on mettait à exécution les prescriptions de Pie X.

Hélas ! je me suis aperçu bien souvent que ces dernières avaient été lettre morte.

Et si, ce qui est heureux à constater, j'ai pu me réjouir à l'audition de morceaux de Palestrina et de l'école italienne, de Ch. Bordes et de l'école de C. Franck, il m'a été pénible de reconnaître « l'apothéose de Faust » dans un *O Salutaris*, le chœur « Gloire au pouvoir suprême » du 3^e acte de *Guillaume Tell* dans un *Tantum ergo*. Ici des mandolinistes ont prêté leur « gracieux concours » à M^{lle} X pour un *Ave Maria* un peu trop mondain ; là un orphéon a exécuté « de son mieux » divers passages de *Lakmé* (*Lakmé, ton doux regard se voile*) et des *Huguenots* (Sous cette voûte sainte).

J'appelle cela des scandales. Ces chants et ces divers morceaux de musique ont leur place au café-concert ou au théâtre, mais non à l'église : « Ma maison est une maison de prière », a dit Notre-Seigneur, on en fait une maison de corruption. De

la sorte, comment se peut-il que, selon la belle parole du cardinal Langénieux, « les âmes tristes trouvent de la joie dans le chant de l'Église, les esprits fatigués du soulagement, les tristes un commencement de ferveur, et les pécheurs un attrait à la componction » ? Cela ne sera que lorsqu'on aura fait reflourir partout le chant grégorien.

Dieu veuille que ce soit bientôt ! — Votre bien dévoué,

ALBERT DE SAINT-GRÉGOIRE.

LYON. — Désireuses de se conformer aux vœux et aux ordres de S. S. Pie X, les Dames du Sacré-Cœur ont voulu, dans la seule maison où il leur est permis encore de remplir à Lyon leur haute mission éducatrice, initier leurs jeunes élèves aux sévères mais expressives beautés du chant grégorien et de la polyphonie palestrinienne. Sans se laisser trop émouvoir par les menaces d'exil qui planent sur leur tête, elles se sont ingénies, pendant les derniers mois de l'année scolaire, pour trouver, dans les loisirs que peut leur laisser, chaque semaine, un programme d'études bien chargé, une heure ou deux d'études sérieuses et d'exercices méthodiques sur la musique liturgique. Aux fêtes de Pâques et du Sacré-Cœur, un chœur de 180 jeunes filles et une schola de 25 choristes ont exécuté les chants propres du jour et les chants communs de la messe *Cunctipotens Genitor Deus*, tels qu'ils sont notés dans les éditions bénédictines, l'*Et incarnatus est* et le *Sanctus* de la messe à trois voix de Lotti. On pouvait craindre que des jeunes filles habituées à la musique moderne n'eussent de la peine à comprendre et à goûter les vieilles mélodies grégoriennes et la grave puissance de la musique religieuse classique. Il serait peut-être vain de faire remarquer avec quelle souplesse, quelle sincérité d'expression ont été rendus ces divers chants ; mieux vaut faire ressortir le plaisir très vif, la joie profonde et toute religieuse qu'ont trouvés ces jeunes filles à les exercer d'abord avec un entrain merveilleux et à les interpréter avec un goût admirable.

Serait-il téméraire d'affirmer que nos mélodies grégoriennes et les chœurs palestriniens auraient vite cause gagnée, si un tel exemple était suivi partout, et si toutes les jeunes filles emportaient, des maisons où s'est faite leur éducation, l'intelligence et l'amour du chant liturgique et de la vraie musique religieuse ?

NANCY. — Nous recevons de très intéressantes nouvelles qui nous sont communiquées par M. Albrech, maître de chapelle de Saint-Léon, sur les résultats obtenus en son église, fruits d'un travail soutenu et d'un idéal artistique d'un haut intérêt. Voici, à titre documentaire, les programmes de quelques-uns des offices de cette année :

Tout le plain-chant dans l'édition de Solesmes, en attendant la Vaticane :

Rameaux : les turbes à 4 voix de Soriano.

Le Jeudi saint : Messe *Kyrie fons bonitatis*. — Répons à 4 voix : *Vinea mea* (Palestrina) ; *O vos omnes* (Vittoria) ; *Sicut ovis* (Palestrina), motet *O bone Jesu* (Palestrina).

Vendredi saint : Improprès à 2 chœurs, à 4 voix (Vittoria) ; *Vere languores*, à 4 voix (Vittoria) ; *Velum templi* (Palestrina).

Pâques : *Missa patriarchalis* à 4 voix (D. Perosi) ; Vêpres (modulations) en faux-bourbons, à 4 voix, des maîtres anciens.

« J'ai réuni en un cahier et coordonné pour les vêpres des fêtes de l'année toutes les modulations qui pouvaient convenir aux modes grégoriens, indiqués aux antiennes de ces vêpres, et transposé dans la tonalité qui convient aux voix. Je me fais un plaisir de vous adresser un exemplaire. Nous les chantons à toutes les fêtes indiquées à la table. »

Fête de saint Léon IX : *Nos qui sumus*, à 4 voix (R. de Lassus).

Saint Louis de Gonzague : Salut solennel : *Ton peuple en sa prière* (allocution (Ch. Bordes) ; *O Salutaris hostia*, à 4 voix (Bach) ; *Salve virga florens*, alleluia grégorien ; *Justus germinabit*, alleluia grégorien ; *Tantum ergo* à 4 voix, sur un choral (Bach) ; *Laudate Dominum*, modulation à 4 voix (Ruffi).

Pentecôte, Fête-Dieu, Sacré-Cœur : programmes analogues à Pâques.

Assomption : en préparation : *Missa in hon. S. Fr. Xaverii*, à 4 voix mixtes (Witt).

Toussaint : en préparation : *Missa ad 4 voc. in aq.* (Canniciari).

Pâques : en préparation : *Messe du Pape Marcel* (Palestrina).

« Comme vous le voyez, ce sont de vrais régals que nos auditions à Saint-Léon, et le succès est dû à l'exactitude exemplaire aux répétitions de musique, tant de la part des chanteurs adultes que des enfants.

« Malheureusement l'école des Frères, la principale ressource pour le recrutement des enfants, vient d'être fermée (le dernier décret du ministère Combes). »

M. Albrech se propose, pour suppléer à cet état de choses qui est celui, hélas ! de tant d'églises, par suite des lois actuelles, de fonder une *Schola* libre pour l'exécution chorale des offices et l'audition d'œuvres profanes. Toutes nos félicitations et nos vœux pour la future société de Nancy ! M. Ch. Bordes vient d'en être nommé Président d'honneur.

HONFLEUR. — Nous recevons des nouvelles excellentes de la maîtrise de Saint-Léonard d'Honfleur, où grâce à l'appui précieux du pasteur de la paroisse M. l'abbé Jarlin, un vieil ami de la *Schola*, son jeune maître de chapelle M. Lefebvre fait d'excellente besogne. Non seulement on est arrivé dans cette paroisse au chant populaire et unanime, mais aux chants aussi en parties. C'est avec succès qu'on chanta à Pâques le *Gloriosa Domina* de Palestrina et l'*Ave verum* de Mozart ; à la Pentecôte, l'*O salutaris* de Pierre de la Rue, un *Tantum* de Bach et des faux-bourbons des maîtres du XVI^e siècle. C'est un modeste commencement qu'on ne saurait trop encourager. Quant au chant populaire, il est parfait dans la paroisse.

MONTLUÇON. — La *Schola* de Montluçon vient d'accrocher un nouveau fleuron à sa couronne et qui n'est pas des moindres : elle a osé, on peut le dire, établir avec orchestre un programme vraiment superbe et qu'on pouvait conjecturer un peu au-dessus de ses forces, à en juger par la difficulté de l'entreprise. Hâtons-nous de dire qu'elle réussit on ne peut mieux et que Montluçon, tout modeste qu'il soit, vient de donner une magnifique leçon artistique à bien des villes plus importantes. Le programme comportait le 1^{er} tableau du 1^{er} acte de *Castor et Pollux* de Rameau, le 1^{er} acte d'*Alceste* de Gluck en entier et l'*Alleluia* du Messie, toutes œuvres vraiment admirables qui furent exécutées, surtout de la part des chœurs, avec un accent et un souci des nuances vraiment remarquables.

La *Schola* de Montluçon comporte une centaine de voix ; celles des soprani et des basses sont excellentes ; un peu plus faibles, surtout en nombre, celles des alti et des ténors, mais l'ensemble est parfait. Quant à l'orchestre, grâce à un fort appoint de l'orchestre du Casino de Nérès, il fut parfaitement à hauteur de sa tâche. M^{lle} Marie de la Rouvière chantait Thélème et Alceste : elle y fut admirable et retrouva son grand succès de Lyon dans le même rôle l'an dernier. Le grand prêtre était chanté par une jeune recrue de la *Schola*, M. Monys, excellent baryton qui rendra, nous en sommes sûrs, de grands services à notre œuvre. Nous le lui rendrons en le poussant dans la carrière et mettant de notre mieux en évidence son jeune et vigoureux talent. L'orchestre et les chœurs étaient dirigés par M. Ch. Bordes, qui sut galvaniser ces éléments nouvellement groupés et les conduisit à la victoire. Nous pensons bien que la *Schola* ne restera pas sur ces lauriers et nous préparera de nouvelles exécutions tant religieuses que profanes. Félicitons donc grandement cette jeune *Schola* et ses organisateurs zélés : le si dévoué et excellent docteur Dufour, M. le comte de la Tourfondue, si intelligent et si dévoué à l'œuvre, M. Bodart, directeur du Crédit lyonnais de Montluçon, trésorier de l'œuvre, à qui nous présentons nos plus sympathiques condoléances pour la perte douloureuse qu'il a faite le jour même où devait avoir lieu le concert fatalement remis ; sa jeune femme, musicienne impeccable qui fut une des âmes de la *Schola* montluçonnaise, étant morte subitement. La *Schola* fut cruellement éprouvée par cette mort vraiment prématurée, qui jeta sur la belle manifestation artistique du 1^{er} juillet la plus douloureuse impression.



BIBLIOGRAPHIE

PIERRE AUBRY. **Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson populaire en Europe**, par Pierre Aubry, archiviste paléographe. Paris, Alphonse Picard et fils, éditeurs, 82, rue Bonaparte, 1905.

L'essai de bibliographie de la chanson populaire que vient de publier M. Pierre Aubry est appelé à rendre les plus grands services, comme il l'indique très bien dans sa préface, à tous les compositeurs modernes qui recherchent dans la musique populaire la couleur à donner à l'œuvre, symphonie ou drame, qu'ils se sont décidés à créer après avoir choisi le milieu approprié à leur œuvre. On ne saurait trop encourager ces producteurs musicaux à s'inspirer de la chanson populaire, comme le dit fort bien Robert Schumann dans ses conseils aux jeunes musiciens. A ce point de vue particulier, le travail de M. Pierre Aubry est des plus intéressants et des plus féconds. Il intéressera en outre au plus haut point les artistes non créateurs, les musicographes, les musiciens de toute sorte et les amateurs, sans oublier les savants qui s'occupent d'ethnologie et de linguistique. Car c'est encore par les traits distinctifs d'une race que l'on peut le mieux distinguer entre eux les chants populaires et arriver à leur donner une classification pas trop arbitraire. M. Aubry penche pour la classification par *langues*, ce qui est assez judicieux mais nous échappe par bien des points. C'est encore la classification la plus commode peut-être; mais, à mon sens, la classification poétique, qui laisse plus de part à l'imagination et à la conscience artistique, est encore la meilleure. Si j'osais proposer une classification, je demanderais qu'on la fit par ethnologie, géologie et hydrologique, la poésie et la chanson populaire reflétant à merveille pour moi les conditions naturelles et « paysagiques » des lieux qui l'ont vue naître et où elle fleurit. Quoi de plus saisissant qu'un chant de montagnards ou qu'un chant de matelots, de plus mélancolique qu'un chant des landes bretonnes ou des steppes petit-russiennes !

La chanson populaire, avant tout *chant de la terre*, ne saurait trop, à mon sens, refléter la nature du pays qui l'a vue naître et par extension le caractère de ses habitants sur lesquels le sol et l'état de l'atmosphère influent tant. La classification purement politique, qui est la plus courante, est encore la meilleure, à condition qu'on ait égard aux races englobées parfois arbitrairement dans des zones politiques absolument étrangères. A vrai dire, on n'arrivera jamais à un classement absolu et rigoureux, et mieux vaudrait peut-être, et pour les musiciens seuls, diviser la chanson populaire par civilisations musicales répondant assez aux diverses écoles qui se sont succédé depuis les origines de l'art; car, au risque de ne pas être d'accord avec M. Aubry, nous sommes absolument partisan de l'école qui ne reconnaît pas à la mélodie populaire de caractère d'éclosion spontanée. Pour nous, elle n'est le plus souvent que le fruit de déformations de thèmes artistiques dus à la plume de compositeurs qui ont eu un nom dans leurs pays d'origine et dont la tradition populaire a pris les mélodies pour les déformer à plaisir, les transformer en leur donnant petit à petit ce caractère du pays d'adoption et de ceux de la race qui l'habitent. C'était autrefois la théorie de M. Loquin de Bordeaux, contre celle de M. Julien Tiersot, qui rompirent des lances à ce sujet. J'étais alors pour M. Tiersot; depuis j'ai été souvent incité à changer d'avis, sans pour cela aimer moins la chanson populaire, au contraire.

Je citerai comme exemple de ces transformations caractéristiques qui donnent à une mélodie type en partie la caractéristique de la race qui l'adopte, cet exemple de la version basque de la chanson de Jean Renaud, dont la version première est due, du moins je le présume fort, à un musicien conscient qui savait ce qu'étaient la composition musicale et la proportion, même pour un timbre aussi court que celui d'une chanson, trouvère ou troubadour ignoré probablement, mais musicien de métier quand même.

Version courante des provinces françaises :

Quand Jean Ré- naud de guerre re- vint A- vec ses tri- pes dans la main,
Sa mère à la fe- nêtre en haut : Voici ve- nir mon fils Re- naud.

Version basque :

Errege Jan, za- c- ri tu- rik Jin i zan daar madeta rik : A- man- de
ri- a ba- ra- tu zi o zu Et chi an a lage ra rik.

Combien plus rythmique, plus hardie la version basque!

Malgré ces chicanes sur sa classification, que je trouve, somme toute, aussi bonne mais aussi arbitraire également que bien d'autres, je ne saurais trop louer l'opuscule de M. Aubry, qui n'est, il l'avoue lui-même, qu'un *essai*. Il se termine par un feuillet plein de saveur échappé d'un journal de voyage en Géorgie. Si M. Aubry a voulu par cette page colorée inciter le lecteur à s'embarquer pour Tiflis et le Caucase à la recherche de la musique populaire géorgienne, il y a réussi pleinement. Cette page colorée après ces nomenclatures fatalement froides surprendra un peu. M. Aubry reprendra plus tard son travail, qu'il complétera au fur et à mesure des publications nouvelles du folklore européen. Nous ne doutons pas qu'il arrive un jour à nous donner l'*ouvrage définitif* et complet qu'il était impossible d'improviser en quelques mois. Nous regrettons qu'il n'ait pas cru devoir intercaler en son entier la Bibliographie que publia dans la *Revue musicale* M. Julien Tiersot pour tous les chants de l'ancienne France; c'eût été bien plus facile à consulter, on n'a pas toujours la *Revue musicale* sous la main; ce n'est pas, pour bien des numéros du moins, un livre de chevet.

Ch. B.



Le Gérant : ROLLAND.

N^o 4. **Récit, Arioso et Air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour basse avec accompagnement d'orgue et du quatuor d'orchestre avec hautbois solo.

N^o 5. **Air de la Cantate pour le XIX^e Dimanche après la Trinité** « *Ich will den Kreuztab gerne tragen* ».

Pour basse et hautbois obligé.

5^e LIVRAISON : Duos à 2 voix égales

N^o 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche Esto mihi** « *Du wahrer Gott* ».

Pour soprano et alto avec 2 hautbois obligés.

N^o 2. **Duetto de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour soprano et alto, continuo et contre-basse.

N^o 3. **Duo de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt Freudig* ».

Pour soprano et alto avec 2 hautbois non obligés.

N^o 4. **Duo de la Cantate pour le 6^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist das Heil* ».

Pour soprano et alto avec flûte et hautbois obligés.

6^e LIVRAISON : Duos à voix inégales

N^o 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche de Quasimodo** « *Am abend aberdesselbigen Sabbaths* ».

Pour soprano et ténor avec basson ou violoncelle obligé.

N^o 2. **Duo de la Cantate du dimanche de Misericordias Domini** « *Des Herr ist ein reugete Hirt* ».

Pour soprano et ténor.

N^o 3. 1^{er} **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».

Pour soprano et basse avec violon obligé.

N^o 4. 2^e **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».

Pour soprano et basse avec hautbois obligé.

Je reste avec toi « *Ich lasse dich nicht* », motet à 2 chœurs et 8 voix, extrait de la VII^e livraison : *Motets et dialogues choisis des maitres allemands des XVII^e et XVIII^e siècles.*

CANTATES COMPLÈTES

Cantate pour les élections municipales de Leipzig « *Wir danken dir Gott* » avec orgue concertant (parue). 5 »

Cantate pour le 24^e Dimanche après la Trinité, « *O Ewigkeit du Donnerwort* » 2^e composition (parue). 5 »

Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité, « *Ach Gott von Himmel* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent, « *Schwingt freudig euchempor* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité, « *Jesu der du meine Seele* » (sous presse). 5 »

Cantate pour le 27^e Dimanche après la Trinité, « *Wachet auf* » (sous presse). 5 »

CAMPRA André.

O dulcis amor cordis mei, à voix seule (soprano), *extrait de la VI^e livraison* 2 »

CARISSIMI Giacomo.

HISTOIRES SACRÉES (3^e livraison) (fragment).

Histoire d'Ezéchias (air de ténor solo). 1.25

Histoire du mauvais riche (fragment), (air de soprano). 1.50

Histoire du Jugement de Salomon (fragment), duo des deux mères (2 soprani). 1.25

Histoire des Pèlerins d'Emmaüs (fragment), trio et chœurs (2 soprani, basse et chœurs). 2.25

Histoire de Jephté (fragment), déploration finale (soprano et chœurs). 2.50

La Plainte des damnés (intégrale), à 3 voix (2 ténors, basse et chœurs). 3 »

MOTETS (extraits du ve recueil).

O vulnera doloris, à voix seule (basse). 1.50

O piissime Jesu, à 3 voix (2 ténors et basse). 2.25

CHARPENTIER Marc-Antoine.

HISTOIRES SACRÉES (III^e livraison).

Dialogue de Madeleine et Jésus (intégral), (soprano et ténor). 2 »

La Peste de Milan (intégrale), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 2.50

Le Reniement de Saint Pierre (intégral), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 4 »

MOTETS (extraits du vi^e recueil).

Dilecte mi. a 3 voix (2 tenors et basse)	2.50
O amor. o bonitas. o charitas. a 3 voix (2 ténors et basse)	2.50

CLÉRAMBAULT Nicolas.

O mysterium ineffabile. à voix seule baryton, <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1 »
---	-----

COUPERIN François S^r de Cruilly).

O mysterium ineffabile. a 3 voix (ténor, soprano et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
---	-----

DUMONT Henry.

Peccator ubi es. dialogue spirituel à 2 voix (ténor et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

ECCARD Johann.

Agneau de Dieu (<i>O Lamm Gottes unschuldig</i>), à 5 voix, <i>extrait de la VII^e livraison</i> .	1.25
--	------

LEGRENZI Giovanni.

Qui non renuntiat omnibus. dialogue spirituel à 3 voix (2 tenors et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i> .	2.75
--	------

LULLI Jean-Baptiste.

Ave cœli mundus supernum. motet à 3 voix (soprano, ténor et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.25
--	------

MOREAU Jean-Baptiste.

Chœurs pour la tragédie d' « Esther » de Racine, publiés d'après les éditions de 1689 et 1696, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	7 »
Chœurs pour la tragédie d' « Athalie », publiés d'après l'édition de 1690, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	5 »

RAMEAU Jean-Philippe.

Deus noster refugium. motet à voix seule (ténor), <i>extrait de la VI^e livraison</i> .	1.50
---	------

SCHUTZ Heinrich.

PETITS CONCERTS SPIRITUELS (extraits de la 1^{re} livraison).

Mon âme prenant l'essor (<i>O süsßer, o Freundlicher</i>), à voix seule (tenor ou soprano).	2 »
Je veux louer sans cesse le Seigneur (<i>Ich will den Herren loben allezeit</i>), à voix seule (soprano).	1.50
Exauce-moi (<i>Erhoere mich</i>), à 2 voix (2 soprani).	1.50
Quando se claudunt lumina (<i>Wann unsre Augen schlafen ein</i>), à 2 voix (soprano et basse).	2 »
Ton sang, Seigneur Jésus (<i>Das Blut Jesu Christi</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
O pieux amour (<i>Die Gott seligkeit</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
Anima Christi sanctifica me (<i>Die Seele Christi heilige mich</i>), à 3 voix (2 ténors et basse).	2 »

(Extrait de la vi^e livraison).

Loué sois-tu, Jésus-Christ (<i>Ehre sei Dir Christe</i>), chœur final de la Passion selon saint Matthieu (chœur a 4 voix).	1.25
Dialogus per la Pascua, dialogue spirituel, quatuor (2 soprani, tenor et basse).	3 »



LA

TRIBUNE

DE

SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel

de la

Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N^{OS} 10-11

OCTOBRE-NOVEMBRE



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Catalogue alphabétique de la Collection "Concerts spirituels"

Documents pour servir à l'histoire de la Musique Religieuse de Concert

Jean-Sébastien BACH

Airs et duos choisis extraits de ses cantates d'Église, à l'usage des classes de déclamation lyrique et de chant de la Schola Cantorum, de leurs élèves et des amateurs, en notation usuelle, avec les parties des instruments obligés, nuances et indications d'exécution, la traduction française du texte allemand et la réalisation de la basse, par ALEX. GUILLMANT; 6 livraisons dont quatre pour voix de soprano, alto, ténor et basse et deux de duos à voix égales et à voix inégales dont le détail suit :

1^{re} LIVRAISON : *Airs pour soprano*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour la fête de l'Annonciation** « *Wie Schön leuchtet* ». Pour soprano avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour tous les temps.** Pour soprano et hautbois obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour la fête de la Réformation** « *Ein feste Burg ist unser Gott* ». Pour soprano avec quatuor d'orchestre.
N^o 4. **Air de la Cantate pour le premier Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour soprano avec violon solo obligé.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le XII^e Dimanche après la Trinité** « *Du sollst Gott deinen Herren lieben* ». Pour soprano et deux hautbois obligés.

2^e LIVRAISON : *Airs pour alto*

- N^o 1. **Air de la Cantate pour le mardi de Pâques** « *Bleib bei uns* ». Pour alto avec cor anglais obligé.
N^o 2. **Air de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Pour alto avec violon solo obligé.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Misericordias Domini** « *Der Herr ist mein getreuer Hirt* ». Pour alto avec hautbois d'amour obligé.
N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour diverses circonstances** « *In allen meinen Thaten* ». Air d'alto avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le Dimanche de Jubilate** « *Ihr werdet weinen und heulen* ». Pour alto avec violon concertant ou flûte obligés.

3^e LIVRAISON : *Airs pour ténor*

- N^o 1. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 8^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist dir gesagt* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 2. **Récit et air de ténor de la Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité** « *Ach Gott von Himmel* ». Air avec accompagnement de quatuor d'orchestre.
N^o 3. **Récit et Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour ténor avec hautbois obligé.
N^o 4. **Récit et air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ». Pour ténor avec flûte obligée.
N^o 5. **Air de la Cantate pour le 21^e Dimanche après la Trinité** « *Aus tiefer noth* ». Pour ténor avec deux hautbois obligés.

4^e LIVRAISON : *Airs pour basse*

- N^o 1. **Air de la Cantate du XIV^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist nichts Gesundes* ». Pour basse et orgue obligé.
N^o 2. **Récit et Air de la Cantate pour la fête de la Purification** « *Ich habe genug* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.
N^o 3. **Air de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ». Pour basse avec accompagnement du quatuor d'orchestre.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) 11 fr

SOMMAIRE

<i>La Festa d'Elche</i>	Felipe Pedrell.
<i>La Schola de Montpellier</i>	La Rédaction.
<i>Les Amis de la Schola</i>	Edouard Aynard.
<i>Henry Dumont</i> (suite et fin).	Henri Quittard.
<i>Bibliographie</i> : Le premier fascicule de l'Édition Vaticane.	Notator.

LA FESTA D'ELCHE

OU

LE DRAME LYRIQUE LITURGIQUE

Le Trépas et l'Assomption de la Vierge

*Conférence destinée aux fêtes musicales de la Schola Cantorum
à Montpellier*

Dans l'antique petite ville d'Elche, au sud d'Alicante, a lieu chaque année, les 14 et 15 août, la représentation, dans la nef de l'église principale, d'un drame lyrique liturgique, un vrai mystère profondément différent du *Passionsspiel* bavarois ou *Passion* d'Oberammergau.

Les divers éléments de la *Festa* (appellation populaire de la *Fête* ou *Mystère*) constituent un drame liturgique, le seul, semble-t-il, qui se soit maintenu jusqu'à nos jours. De ce drame lyrique liturgique, *tout chanté* d'un bout à l'autre, j'aurai l'honneur de vous entretenir, obéissant aux sollicitations de mon cher ami M. Bordes, l'organisateur de ces fêtes musicales.

Ce que nous allions voir à Elche, quand nous primes à Alicante le premier train du matin, le 14 août 1900, ce n'était pas la fête d'une ville avec sa cavalcade, sa bataille de fleurs, son concours musical de

sociétés et d'orphéons, ses courses de taureaux, et les indispensables jeux floraux. Toutes ces fêtes banales, presque toujours vulgaires, nous les laissâmes à Alicante. Ce que nous allions voir à Elche, avec quelques intimes amis, c'était une chose très intéressante que l'on ne peut voir en aucun autre endroit de l'Espagne ou de l'étranger, et même en aucun autre temps de l'année que le jour de la Vierge d'Août — selon la dénomination populaire espagnole — et la veille de la fête. Elche !... A mesure que le train s'éloigne d'Alicante, il laisse derrière lui le *santuario* Bussot ; à droite le cap de Sainte-Pola, au milieu de la courbe formée par le cap et la baie d'Alicante, l'odalisque levantine, s'élèvent. échine onduleuse hérissée de pics altiers, les monts de Calpe (Sierra Sagra), qui servent de guide aux marins à cause de la brèche ouverte heureusement à la partie occidentale et connue sous le nom de Cuchillada ou Brèche de Roland, par analogie avec la légende du paladin de Charlemagne. Les champs arides et presque abandonnés, peuplés d'arbres çà et là, que nous laissions derrière, dans cette interruption de toute végétation, aussitôt après notre sortie d'Alicante, formaient une mise en scène dont la décoration changeait insensiblement et rapidement. La végétation augmentait considérablement à mesure que nous approchions d'Elche ; et, quand nous fûmes tout près, nous nous trouvâmes dans un bois touffu, une immensité verte qui n'avait pas de limites. Des milliers d'élégants palmiers berçaient leurs splendides couronnes de palmes et leurs grappes de dattes sur un grand tapis de grenadiers montrant l'éclatante rougeur de leurs fruits, et le décor avait un aspect de nouveauté et de grandeur, et en même temps de délicatesse et de charme, — paysage pittoresque, comme en ces villes orientales que nous décrivent les voyageurs. Cela ressemble à la sublime et étrange vision où la pensée évoque des régions jamais visitées, jamais devinées, car l'on n'y voit que le ciel et le merveilleux spectacle de la nature dans sa plénitude et sa fécondité de vie, de lumière et de splendeur.

On était, en effet, en plein Orient. Ces maisonnettes basses et inégales, sur lesquelles on ne voit aucune tuile, uniformément couvertes de terrasses, où, semble-t-il, vont se parfumer les femmes arabes, pour, la nuit, à la lumière de la lune, entonner les mélancoliques airs algériens ; ces palmiers qui servent de fond et d'encadrement aux éclatantes maisons ; ces rafales de pourpre et d'or crépusculaire, au matin, silhouettant les palmiers et formant une auréole fantastique à ces immobiles aigrettes, — tout ce tableau si simple et si solennel et si merveilleusement beau, n'est-ce pas Jérusalem, ou Damas, ou les faubourgs d'Alexandrie ?

Sur ce monticule qu'un enfant du pays nous indiqua (*Alcudia*, en arabe, signifie hauteur, monticule) fut assise l'antique colonie *Immunis Illici Augusta*, centre romain fameux et très peuplé, origine de la moderne Elche qui en a conservé avec peu d'altération le nom primitif¹.

1. Elece, Hilici, Elx, Ells, Elchii, aujourd'hui *Elche*.

Ce que nous allions voir à Elche, ce n'était point, comme le croyait un ami, un *Auto Sacramental*, car les spectacles représentés en l'honneur du Sacrement eucharistique n'arrivèrent que plus tard, mais un vrai drame lyrique liturgique figurant le trépas et l'Assomption de la Vierge et qu'on chante aujourd'hui avec le même texte et, sauf quelques exceptions, la même musique que dans le passé lointain.

Je connaissais très bien la musique de la *Festa* et tout ce qu'on a écrit — très peu, à vrai dire — sur l'importance littéraire du poème ; et même cela me permit de faire entrer l'étude de ce rare document dans une de mes leçons à l'École d'Études supérieures de l'Athénée de Madrid, au cours de l'année 1897-1898. Un ami m'avait d'ailleurs envoyé une copie photographique de la partition du drame sacré, ce qui m'avait mis en état de compléter la leçon en question par l'audition des fragments principaux de la partition.

Je connaissais bien tout cela, et j'avais encore d'autres doutes sur l'antiquité relative de ce drame que je crois être une restauration d'un autre drame plus ancien (nous verrons cela plus loin) ; mais ce qui me manquait, c'était de connaître le lieu de la scène, Elche, et de savoir comment on exécute aujourd'hui cette œuvre dont l'onction et la poésie religieuse ne pouvaient qu'être assombries et adultérées par une interprétation maniérée ou vulgaire.

C'est pour cela, je le répète, que nous allions à Elche, groupe de joyeux amis sortant d'Alicante au matin du jour indiqué.

Notre curiosité étant avivée et excitée par les belles sensations éprouvées, il ne restait qu'à ne pas avoir de désillusions, le soir, pendant la représentation d'un spectacle complètement disparu et qui ne s'est conservé, que je sache, ni en Espagne ni à l'étranger¹. Tout au moins je n'ai connaissance d'aucun spectacle semblable à ceux-ci, qui avaient pour scène l'enceinte même des temples.

L'étude de nos anciennes institutions, en ce qui touche la matière des spectacles, possède, en le drame d'Elche, un document vivant, que l'on peut voir et entendre, grâce à la constance et l'enthousiasme, bien dignes d'éloges, avec lesquels Elche conserve sa belle Fête traditionnelle. Les bons habitants d'Elche sont au plus haut point attachés à sa Fête ; la confrérie qui en faisait les frais les suspendit à l'occasion de la mort du prince Don Carlos, fils de Philippe II, et, pendant plusieurs années, négligea de la rétablir ; mais, de fortes pluies et de la grêle étant survenues, causant grand dommage dans la région, les habitants d'Elche attribuèrent ces calamités à l'absence de la Fête traditionnelle. Le conseil municipal, pour apaiser le public, vota (11 mai 1603) de rétablir la Fête à ses frais, décrétant que jamais rien ne pourrait la supprimer, pas même les cas imprévus comme la mort de personnes royales, etc. ; cette détermination fut alors consignée dans un écrit solennel qu'on trouve joint au Livre des Conseils, et pour qu'on pût payer les frais on établit,

1. La Passion d'Oberammergau est une chose bien distincte du drame d'Elche, par ce seul fait que ce dernier est entièrement chanté.

en vertu de permissions (1608), le droit par tête, c'est-à-dire une sorte de perception ou impôt. Je néglige volontairement tels autres détails et documents, étrangers à cette étude.

I

GÉNÉRALITÉS.

La fête a lieu tous les ans dans l'église principale, temple spacieux et très élevé, avec de grandes tribunes sur les chapelles, qui semble construit exprès pour ce spectacle ¹.

Le drame a deux parties. La première, intitulée la *Vesprá*, se représente la veille de l'Assomption au soir (14 août), et la seconde, la *Festa*, le jour suivant, fête de la Vierge (15 août), également le soir. Quand s'approche cette date, les chanteurs qui doivent représenter le drame commencent leurs essais (ils sont choisis entre les meilleurs) ; on sort des coffres les habits des personnages, et on monte les châssis et la machine qui les meut. On dispose au point d'origine de la coupole une toile immense qui représente, à sa manière, la demeure céleste ; elle est arrangée de telle manière qu'une fois ouverte elle permet de voir descendre un immense globe — *magrana* (grenade), comme l'appelle le peuple — divisé en huit parties ou segments, qui s'ouvre majestueusement et se balance comme une branche de palmier, pour laisser voir, dans son intérieur couvert d'or, le Messager du Seigneur présentant à la Vierge la palme symbolique ; une autre fois on apercevra un très beau petit temple, appelé *Ara cæli* : à son centre un prêtre ² porte dans ses mains la petite image représentant l'âme de la Vierge, et, tout autour, semblables à des anges, des musiciens jouent de la harpe, de la cithare, de la mandoline, produisant un accord persistant, répété d'une façon rythmique et grandiose en sa monotonie ; une autre fois, vers la fin, ce sera un autre objet semblable, dans lequel la Trinité, se trouvant sur la route de la Vierge en son ascension, la ceint de la couronne de reine et impératrice du ciel et de la terre.

Le temple se transforme complètement, les attributs sacrés étant enlevés des chapelles pour éviter des profanations. On couvre la base de la coupole avec la toile sur laquelle est figurée, comme je l'ai dit, le ciel, et qui cache la machine et le châssis des manœuvres pour la repré-

1. L'actuelle église de Sainte-Marie de l'Assomption est la troisième construite dans le même lieu. La première pierre fut posée le dimanche 2 juillet 1673 ; la construction en fut terminée au commencement du siècle suivant. Dans sa nef principale et ses chapelles peuvent entrer aisément trois mille âmes, selon le calcul d'un bon chroniqueur. Depuis 1900 l'église menaçant ruine, on a suspendu les représentations annuelles, qui continueront en novembre prochain, après la réédification.

2. J'en ai connu un — dit un témoin — qui en raison d'un vœu représenta durant toute sa vie le rôle de monter jusqu'à la coupole de l'église, à une hauteur vertigineuse, la petite image qui figure l'âme de la Vierge ; même quand il fut vieux et aveugle, il ne craignit pas de confier son existence à une corde fragile et à un ensemble de machines encore plus vieux que lui.

sensation. Au centre on construit une scène (catafalque) entourée d'une balustrade de bois. D'un côté on place un lit impérial destiné à la Vierge. De la scène jusque près de la porte principale de l'église s'étend un plancher incliné, avec balustrade. Cette rampe forme la montée par laquelle arrivent en scène les personnages du drame sacré. Sur le catafalque ou scène il y a quelques fauteuils, un pour l'archiprêtre, un pour le maître des cérémonies, d'autres pour les prêtres de la paroisse, revêtus d'habits sacerdotaux, et, derrière, se trouve une estrade pour le conseil municipal qui assiste au spectacle. Le chevalier *porte-étendard* et les deux *sieurs élus*, nommés chaque année pour cette charge, et choisis entre les nobles, les avocats, les magistrats et le peuple, pour présider et, pour ainsi dire, faire les honneurs de la fête, ont des sièges réservés sur la partie la plus élevée de la montée, ainsi que deux demoiselles, servantes de la Vierge.

Des files longues et serrées de bancs, de chaises, de banquettes, de toute espèce de sièges, remplissent l'espace disponible; et, bien que chacun ait un billet désignant sa place, la confusion est très grande. Bien avant que commence la fête, la multitude arrive et le vaste temple devient encombré. « Ce temple montre, — comme l'écrivit M. le marquis de *Molins* dans son discours de réception ¹, — comme des sculptures de Berruguete ou mieux de Churriguera, des figures vives groupées en d'audacieux raccourcis sur les frises et les piédestaux, sur les architraves et corniches. Si, à la porte, vous rencontriez, les larmes aux yeux et retirant de leur tête le foulard de tartan, des voyageurs venus d'Alger, comme il y en a chaque année, qui ont traversé la mer pour jouir du pieux spectacle; si vous regardiez monter cette machine que suivent tous les yeux et vers laquelle s'élèvent des nuages d'encens, tandis que descend d'en haut une pluie d'or et de fleurs; si vous écoutiez les chants et les sons des mandolines des trouvères célestes, confondus avec les hymnes du rite grégorien et l'orgue de la liturgie romaine; et si vous entendiez, à la fin, parmi des sanglots et des vivats, parmi le tonnerre des trabuques et des cymbales, éclater le *Salve Regina* entonné dans l'église, avec les *viva ! viva !* que rugit, frénétique, l'enthousiasme populaire; si vous pouviez contempler et ressentir tout cela, je présume que vous ne vous défendriez pas de vous écrier, comme moi : Ici les rois troubadours ont laissé leur empreinte; par ici a passé cette race pieuse et aventurière qui reconnaissait la domination de l'Eglise et se battait pour les Albigeois : cette génération est la descendante de celles qui poussaient le char triomphal de sainte Rosalie à Palerme et les *Rocas del Corpus* à Valence; toute cette fête est un monument irréfragable de la dynastie barcelonaise, jadis couronnée à Rome par le pape et qui escortait à Byzance les religieuses pompes des empereurs d'Orient. »

La scène du temple étant prête, on y place tous les accessoires de la représentation, premièrement sur les colonnes de l'abside le bosquet représentant le jardin de Gethsemani, la montagne figurant le Calvaire,

1. De l'Académie d'Histoire.

et le sépulcre rappelant celui où ressuscita le Rédempteur ; puis, sur la scène ou catafalque, un magnifique lit d'ébène plaqué d'argent, qui doit servir pour la mort de la Vierge.

Plus s'avance l'heure de la représentation, plus les attardés se disputent les quelques places demeurées libres. La foule remplit tout, les autels, les entre-colonnes, les tribunes. Les éventails, offerts très à propos par le conseil municipal aux invités de la Fête, agitent sans cesse l'air chaud du temple, quoique toutes les fenêtres et portes soient ouvertes. Le chant des Vêpres se perd dans les profondeurs de l'abside, et, soudain, tout le monde se tait, regarde, écoute. La fête commence.

II

REPRÉSENTATION DE LA PREMIÈRE PARTIE DU DRAME D'ELCHE.

Ce fut d'abord la fête de la *Vesprá*, première partie du drame lyrique liturgique. Vêtus à l'étiquette pour faire les honneurs de la fête en allant accueillir aux portes du temple les personnages qui interviennent dans l'action, le porte-étendard (cette année-ci M. le marquis de Gibraleon, fils de M. le marquis d'Asprillas et duc de Bejar) et les deux sieurs élus quittèrent leurs sièges et descendirent la rampe qui mène à la scène, sous la coupole. Peu après notre arrivée au temple, quand nous fûmes commodément installés dans une tribune bien aérée, les introducteurs des personnages revinrent, accompagnant la VIERGE (un enfant, vêtu d'un ample manteau de soie bleue, tunique blanche et auréole ou nimbe d'argent), les deux « MARIES muettes » (par opposition à la VIERGE ou MARIE chanteuse ¹, car les deux autres ne chantent pas) et les autres jeunes gens représentant des ANGES et des ÉLUS : vêtus de tuniques jaunes, avec des ceintures rouges, ils disposent des couronnes de fleurs sur les coussins où la VIERGE s'agenouillera.

Le cortège des MARIES, des ANGES et des ÉLUS s'avance, et la VIERGE, agenouillée sur le devant de la scène, au passage des objets qui lui rappellent les actes principaux de la passion de son fils (le Jardin de Gethsemani, la croix et le tombeau), exhale les sons plaintifs qui révèlent l'état de son cœur, lacéré par la solitude et les ressouvenirs.

1. Les deux enfants qui interviennent dans l'action chantée, Marie la chanteuse et l'Ange qui apparaît dans la scène que nous appellerons la première partie du drame, sont élus habituellement entre les meilleures voix qui se trouvent dans le peuple, après divers essais auxquels doivent se soumettre également tous les autres interprètes, qui chantent ou jouent dans cette œuvre. Selon ce qu'on nous a rapporté, on avait jadis coutume de placer dans les tribunes du chœur les chanteurs qui, le jour de l'épreuve générale (10 août), n'avaient pas été reçus : ils y chantaient le *Gloria Patri* ou le chœur général du couronnement de la Vierge, qui termine le drame.

No I. La Vierge.

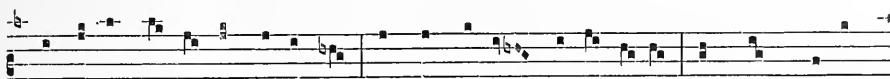


Ay tris- ti vi- da corpo- ral! O mon cru- el tan de- signal!
 ¡Trie- ta de mi! ¿yo que fa- ré? Lo meu car Fill cuan lo veu-ré?

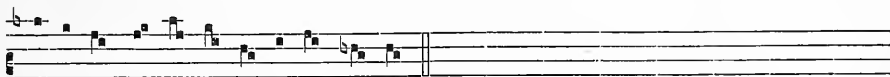
La musique de cette strophe se répète successivement devant le jardin, la croix et le sépulcre.

Ensuite la VIERGE monte sur la scène et, agenouillée sur un beau lit monumental, « chante sur le thème du *Vexilla Regis* » (comme le dit une indication du *Consueta* ¹), — et *more hispano*, la strophe suivante : *Gran desig me a vengut al cor*.

No II. La Vierge.



Gran de-sig me a vengut al cor Del meu car Fill, ple de amor Tan gran, que nou



poria dir On per re-mey de-sig mo- rir.

A peine la VIERGE a-t-elle exprimé l'ardent désir de son cœur (voir son fils aimé) que les portes du ciel s'ouvrent ², et le nuage ³, dans lequel est caché à tous les yeux l'ANGE ou l'envoyé de Dieu, descend. Quand apparaît sur la porte du ciel la machine, la pyrotechnie fulmine et détone, l'orgue, les ménétriers et les cloches se mettent en jeu. Quand le nuage arrive à une certaine distance, toutes les manifestations de joie de la pyrotechnie, des instruments et des cloches se taisent, la machine s'ouvre, l'ANGE apparaît, tenant une palme dorée, et se met à chanter quatre strophes, sur la mélodie suivante.

No. III. L'Ange.



Deu vos sal - - - ve, Ver-ge Imi - pe - - - ri-



al, Ma - - - re del Rey ce - -

1. Ou partie du souffleur pour le directeur ou maître de chapelle.

2. Pour les indications du drame je suis le texte du *Consueta*, car il est le document le plus fidèle et vrai. Il ne contient pas les interprétations fantaisistes de ceux qui n'ont pas tenu ce document sous les yeux.

3. Le globe, la *magrana* (grenade) semble d'invention locale relativement récente, puisque dans le texte du *Consueta* il n'est question que d'un *nuage*.

les - ti - al, Yo us port sa - -
 - - luts e sal - va - - - - - ment
 Del ros - tre Fill om - ni - po - - - - - tent.

Après avoir salué la Reine du ciel, l'envoyé céleste manifeste dans ces quatre strophes que l'Unique attend sa glorieuse Mère dans la demeure céleste et que par mission du Tout-Puissant il lui apporte une palme qu'elle devra faire porter devant elle, quand on la conduira au sépulcre. Il s'approche de la VIERGE réjouie de cette nouvelle, s'agenouille devant le catafalque, auprès d'elle, et, ayant baisé la palme, la lui pose sur le front en signe de vénération. Elle la reçoit aussi cérémonieusement (et répond sur le ton du *Vexilla Regis*), c'est-à-dire en chantant les paroles du texte

Angel placent è illuminós,
 Si gracia trop jo, etc.

sur la même musique que la strophe du numéro II.

Ce chant terminé, l'ANGE répond, tout en s'élevant peu à peu jusqu'au ciel, annonçant que par ordre du Dieu Tout-Puissant les apôtres arriveront des confins du monde; la machine se ferme, quand elle arrive à une certaine hauteur, disparaissant dans le ciel; la porte se ferme aussi, et pendant ce temps « résonnent de nouveau les ménétriers, les cloches et les autres instruments ».

Pendant ce temps, sur la large montée avance, avec des exclamations, l'apôtre SAINT JEAN, qui chante la mélodie : *Saluts, honor è salvament*.

No. IV. *Saint Jean*.

Sa - luts, ho - nor è sal - va - ment Si - a à Vos, Ma-re ex - ce - lent,
 E lo Se - ñor qui es del trí Vos do - ne con - so - - la - ció.

La VIERGE répond sur le ton de *Ar trista vida corporal !* et fait don à SAINT JEAN de cette palme mystérieuse descendue du ciel, le chargeant

de la porter devant elle, quand son corps sera conduit à la tombe; le disciple aimé, la baisant et la posant sur sa tête, comme le fit l'ANGE, en signe de vénération, s'exprime sur le ton d'une mélodie semblable à celle du numéro IV ». *Ay trista vida mortal! O mon cruel, etc.* Et se dirigeant ensuite vers la porte par laquelle entrent quelques apôtres, il ajoute : *O Apostols é germans, etc.* Saint Pierre entre, rend hommage à MARIE, embrasse SAINT JEAN et, sur le ton de la première strophe de celui-ci, chante : *Verge humil, flor de honor... Saluts, honor y salvament.* Pendant qu'il chante entrent, deux par deux, six apôtres, gravissant la montée; trois autres entrent, SAINT JACQUES et deux autres, chacun par une porte, et réunis sur la montée entonnent le chant à trois : *O poder del alt Imperi.*

No. V. Santiago et deux autres apôtres.

O po - der del alt Im - pe - ri! o po - der del alt
(2)

O po - der

O po - der

Im - pe - ri! Se - ñor de tots los cre - ats Cert es
(2)

a - quest gran mis - te - ri Ser a - si, ser a - si tots
(#) (2)

(#)
a - jus-tus. De les parts de a-si es-tra-ïes Som ren-guts molt pres-ta - ment.

C'est une espèce d'hymne de reconnaissance au Sauveur qui de miraculeuse manière les a réunis tout à coup et amenés des différentes terres où ils prêchaient sa doctrine. Quand se termine le *ternario* ou chant à trois voix, ils montent sur la scène où se trouvent les autres et ils saluent la VIERGE par le chant *Salve, Regina Princesa*, où des vers latins et limousins sont entremêlés.

No. VI. Chœur des apôtres.
Sal-ve, Re-gi - na Prin - ce - sa, Ma-ter Re - gis
(#) (#)

An - ge - lo - rum, Ad-vo - ea - ta pec - ca - to -
Ad-vo - ca - ta
Ad-vo - ca - ta

rum, pec - ca - to - rum. Lo om-

ni - po - tent Deu, Fill vos - tre, Per nos - tra con -

(sic) Per - nos - tra

so - la - ció, Per nos - - tra con - so - lá - ció.

Quand la salutation est terminée, SAINT PIERRE demande : *Qué significa a questa congregació ?* La VIERGE reprend sur le ton de *Ay trista vida corporal* (N° I) en prenant congé des disciples de son Fils. Elle s'étend sur son lit, on lui place un cierge allumé entre les mains, et la figure du garçon qui tenait le rôle de MARIE est remplacée par une poupée, placée dans le lit sacré.

Les apôtres chantent agenouillés devant l'image qui repose comme une morte : *O cos sant glorificat.*

No. VII. Chœur des apôtres.

O cos sant glo - ri - fi -

cat, glo - ri - fi - cat De la

Ver - - ge San - ta y pu - - - - -

ra! Iluy se - ras tu se - pul - tat, huy se -

ras tu se - pul - tat, rey - na - rás

en la al - tu - - - - - ra.

Alors apparaît dans la coupole l'*Ara cæli*; le chœur des Élus entonne, en haut de la machine qui descend lentement, trois strophes du chant *Esposa à Mare de Deu*.

No. VIII. Chœur des Élus.

Es - po - su é Ma - re de Deu A nos an - gels se - gui -

reu, Seu - reu _____ en ca - di - ra Re - al

En lo rey - na ce - les - - - tial.

La machine monte de nouveau dans les hauteurs, et, tandis qu'elle s'élève lentement et majestueusement, l'atmosphère se remplit des sons de l'orgue ; les cloches portent la bonne nouvelle au peuple et aux alentours de la ville, et la représentation se termine parmi les vivats de la multitude attendrie et les vivats de ceux qui restent, immobilisés par la foule, autour du temple.

III

REPRÉSENTATION DE LA SECONDE PARTIE.

La *Festa* proprement dite ou l'Assomption, seconde partie du drame lyrique liturgique, a lieu, comme je l'ai dit, le soir du 15, après Vêpres, comme le jour précédent. Au matin de ce jour solennel, et comme véritable intermède de la représentation de la *Vesprâ* (après-midi) et celle de la *Festa*, se fait un enterrement par les rues de la ville, accompagnant l'espèce de litière où est l'image de la **VIERGE** — dont le visage, pour que l'illusion soit plus complète, est couvert d'un masque aux yeux fermés, — et ceux qui, la veille, firent les **APÔTRES**, ferment le cortège funèbre, **SAINT PIERRE** faisant rôle de prêtre, avec les clefs à la main, accompagné d'un diacre et d'un sous-diacre, et suivi du conseil municipal, des sieurs porte-étendard et élus, corporations, etc.

Si dans la première partie du drame domine presque exclusivement l'élément religieux, en revanche dans la seconde intervient celui que nous pourrions appeler populaire, comme le démontre l'exposition que l'on verra ci-après.

Les APÔTRES apparaissent au temple, excepté SAINT THOMAS, escortés d'une longue suite d'ANGES, de MARIES, d'ÉLUS, qui restent sur la montée, tandis que les APÔTRES montent en scène, après avoir vénéré la VIERGE et convenu d'inviter les pieuses femmes à accompagner le cadavre de la Mère de Dieu.

No. IX. Chœur des apôtres excepté St. Thomas.

Par nos ger - mans de - vem a - nar, de - vem

a - nar — A - jâ à les Ma - ri -

es, à les Ma - ri - es pre - gar De - vo - ta - ment, de - vo - ta -

ment vu - llen ve - nir Pe - ra la Ver - ge se

pe - lir, pe - ra la Ver - ge se - - pe - lir —

Ils descendent au couloir et vont à sa rencontre.

No. X. Chœur des mêmes apôtres.

A vos at - tres ve - nim pre-gar Quant samps a -

nem á so - te - rrar La Ver - ge . Ma - re de Deu Puiç tan

bé a fet per nos, E a - nèm tots

Ab a - mor è ale - gri - a Per a - mor 25 del Re -

den - tor E de la Ver - ge Ma - ri - - - a.

Tous étant réunis (ils vénèrent la Vierge en montant de nouveau au catafalque), SAINT PIERRE prend la mystérieuse et symbolique palme et la remet à SAINT JEAN.

No. XI. *Saint Pierre.*

Pre - neu vos Jo - an, la pal - ma pre - ci - o -
 - - - - sa E por - tan la da - vant lo - cos
 Ans que als cels sen a -
 glo - ri - fi - cat Car a - - xi u
 gues pu - jat
 di - u la Ver - ge glo - - ri - o - - - sa.

Agenouillés autour du lit, ils chantent une espèce de *planctus*, auquel SAINT JEAN répond, promettant, quand il reçoit la palme précieuse, de faire ce que veulent les APÔTRES et la VIERGE. On chante alors une autre espèce de *planctus*.

No. XII. *Chœur des apôtres.*

Flor de vir - gi - nal be - lle - - - - sa, Tem - ple
 On la San - ta Tri - - - - ni - tat Fons en
 de hu - mi - li - - - - tat, Pre - gam vos
 clo - sa e de - - - - fe - - - - sa.
 Fine.
 cos molt sa - - - - grai que de

nos - - tra pa - - - ren - - -

tat, - que de nos - tra pa - - - ren - tat.

La prière terminée, entonnant le psaume *In exilu Israel de Ægypto* (un verset en chant grégorien et un autre en *faux-bourdon*), les APÔTRES prennent dans leurs bras le corps sacré, tandis que par l'autre extrémité du couloir entrent beaucoup de JUIFS qui chantent le typique *spezzatto* suivant.

No. XIII. Chœur des Juifs.

A - ques - ta gran no - ve - tat.

Nos pro - cu - ra des - -

A - nem . tots á pas cu - i tat.

ho - nor.

Non com - por -

Non com - por - teu tal er - - -

teu tal er - ror

ror. No es nos - tra vo - lun - - tal.

Que es - ta

Ans en to - ta

do - na so - te - - - - - reu.

pi - - e - - lat. Vos ma - nam quens la dei - reu.

Les Juifs réclament pour le *Dieu Adonaï* le corps de la *VIERGE*. Les apôtres refusent, vont au-devant d'eux, les empêchent d'avancer, et *SAINTE PIERRE*, tirant du fourreau la traditionnelle épée, entreprend avec eux un combat dont ils sortent vaincus, si bien que, les mains croisées et levées, ils marchent derrière les disciples, et, repentants, vénèrent à genoux la *VIERGE*, la priant d'intercéder le *Dieu Adonaï*, pour qu'il les laisse sains et saufs de péchés.

No. XIV. Chœur des Juifs.

O Deu a - do - nay Qui for - mis na - tu - ra A - ju - dans

sab - day Sa - pi - en - sa — pu - ra. Som nos

pe - ne - dits De tot nos - - - tre cor. (#)

Après cela les APÔTRES demandent : « Croyez-vous, vous tous, que la *VIERGE* est Mère Immaculée du Fils de Dieu ? »

No. XV Chœur des apôtres.

Pro - mens Ju - - - eus si tots cre - eu, si

Pro - mens

tots cre - cu. Que la Ma - re del Fill de Deu



Tots

Tots temps fou Ver - ge sens dup - tar, fou Ver - ge

temps fou Ver - ge



sens dup - - tar Ans é a - prés de in - -



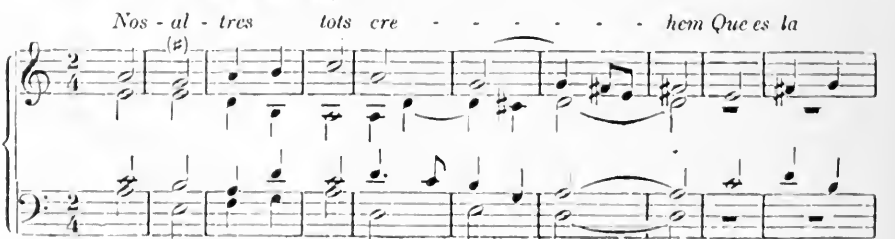
-fan-tar, ans é a - prés de in - fan - - tar.



Les Juifs répondent en demandant le baptême : « Nous le croyons tous et en cette foi nous voulons vivre et mourir. »

No. XVI. Chœur des Juifs.

Nos - al - tres tots cre - - - - - hem Que es la



Ma - re del Fill de Deu Ba - te - chau - - nos — tots

n breu. Que en tal fe viu - re - vo - lem.

Et ils terminent en chantant un hymne de louange « à l'humble Mère de Dieu ».

Les APÔTRES prennent alors l'image dans leurs bras, et tous ceux de l'entourage, même les JUIFS, portant chacun leur cierge, simulent l'enterrement, en psalmodiant de nouveau le *In exitu Israel de Ægypto*, jusqu'à ce que, ayant fait le tour de la scène, et l'image étant remise à la première place, ils entonnent le chant *Ans de entrar en sepultura*.

No. XVII. Chœur du deuil.

Ans de en - trar en se - pul - tu - - ra A - quest cos

glo - ri - fi - cat De la Ver - ge san ta y

pu - - - ra A - do - rem - lo de bon grat. de

bon grat De lo - - - - - Con - tem - plant la ial fi - gu - ra
Ver - ge san - ta y pu - ra

Ab con - tri - cio y do - lor, y do - - - - - lor.
En ser - vey del Creador, del Cre - - - - - a - dor.

Vénéralent encore une fois le corps de la VIERGE, ils l'ensevelissent, tandis que descend l'*Ara cœli* avec quatre ANGES, chantant, et jouant harpes et mandolines. L'appareil s'arrête près de l'ouverture du sépulchre, tandis que ceux de la machine laissent entendre un nouveau chant : « Levez-vous, Reine très haute, Mère de Dieu tout-puissant, etc. » Et ici le *Consueta* dit : « Dans le tombeau doivent se trouver des personnes habiles, pour savoir donner l'image aux ANGES ». La machine monte et elle s'arrête en même temps que le CHŒUR DES ANGES entonne la première strophe; alors entre le dernier personnage du drame, SAINT THOMAS, avec de grandes manifestations de surprise et d'admiration. Aussitôt que le CHŒUR DES ANGES a fini la dernière strophe citée, il s'écrie : « Quel grand malheur ! Pourquoi n'ai-je pas été présent à ce saint ensevelissement ? Pardonnez-moi, Vierge pieuse, car les affaires des Indes m'ont retenu. » Et il chante sur la lettre de ce texte.

No. XVIII. Saint Thomas.

De les fort de - sa - - - - - ren - tu - ra! De mi trist,



Entre des nuages de pieux encens et l'abondante pluie de parfums et de fleurs, le pittoresque groupe de l'*Ara cœli* reprend son ascension. Quand il arrive à une certaine hauteur, par la porte du ciel sort une autre machine avec un groupe de trois personnes figurant la Trinité qui vient recevoir la VIERGE. Ces trois personnes chantent l'hymne appelé le *Couronnement*.

No. XIX. *La Trinité.*

Vos si - au ben ar - ri - ba - da A rey - nar e - ter - nal -



ment On tan - tost de con - ti - nent Per nos se reu co - ro - na - da.



Les personnages de cette dernière machine portent la couronne impériale, pour la tendre, à point nommé, à ceux de la machine de l'*Ara cœli* qui portent l'image corporelle de la VIERGE. Quand la couronne lancée par ceux de la machine supérieure ceint les tempes de la VIERGE, on chante le triomphal *Gloria Patri* final.

No XX Chœur des fidèles.

Glo - ri - a In - tra et Fi - - - - - li - o

et Spi - ri - ta - i San - - - - - clo Si - cul e - rat

in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

et in se - cu - la se - cu - lo - rum. A - - - - - men.

Alors l'orgue, les musiques, les salves, les cloches et l'enthousiaste hymne d'acclamations et d'applaudissements qui déborde des cœurs forment un indescriptible concert, accompagnant la VIERGE dans son ascension.

Tel est le drame lyrique liturgique par lequel Elche honore annuellement sa patronne ; telle est cette relique d'une littérature ingénue, pleine de foi, tel est ce document si digne d'étude à beaucoup d'égards.

L'importance qu'il a, sa signification dans l'histoire de l'art espagnol, les sentiments auxquels il obéit, et les besoins auxquels il répond, sans oublier la date à laquelle il fut composé, sont les matières que nous aborderons ci-après.

IV

LE POÈME.

La légende dit — et le discours de réception cité du marquis de *Molins* le rappelle — que peu après la conquête ¹, sans en fixer l'année, un jour d'hiver rigoureux, 29 décembre, une arche fermée qui contenait l'image de la Vierge, de la *grandaria y formes* (proportion et formes) d'une très belle dame, arrivait, flottant sur la mer, et, en même temps avec elle, le mystère (drame) qui se représente aujourd'hui, la musique que l'on y chante et même les *rubriques* — quelques livres manuels, écrits en limousin, — pour ainsi dire le cérémonial (ou le *Consueta*) que l'on pratique.

« Pour ma part — affirme le marquis — je ne combats ni ne défends cette tradition ; je n'en retiens qu'une seule chose, c'est que l'arche vint par mer avec l'inscription : *Soy para Elche* (je suis pour Elche), et que c'était au temps où non seulement les trésors ne pouvaient flotter sur la Méditerranée, mais même pas les poissons, s'ils ne portaient les armes d'Aragon. »

Quelques années après était ajouté à cela, par un illustre et regretté maître de l'Université de Barcelone ² :

« Il serait oiseux de chercher l'origine nationale du drame qui nous occupe, puisque l'idiome dans lequel il est écrit le révèle ; mais nous ne jugeons pas inopportun de consigner que ni l'état de la civilisation, ni même les allusions précises qui se trouvent dans la composition, n'autorisent à lui assigner une si lointaine antiquité. Certes, au milieu du XIII^e siècle, Jaime d'Aragon, le premier, conquérait pour la Castille, en vertu du traité fait avec son gendre, le saint roi D. Fernando, la mauresque Elig ou Elche ; même en ne tenant pas compte de ce qu'au moins étaient fréquentes les relations marchandes que ses habitants soutenaient avec ceux de Barcelone et ceux de Valence..., à cause des fruits que cette contrée donne en abondance, la domination n'était pas absolument aragonaise, sinon castillane, car (alors) la ville d'Elche ne fit point partie des Etats d'Aragon jusqu'à ce que le neveu du conquérant s'empara d'elle, en 1296. Nous n'avons pas non plus à supposer,

1. En mai 1266 selon les uns, et selon les autres en décembre 1370 ; un chroniqueur d'Elche affirme que l'arrivée de la Vierge eut lieu la première des années citées (1266), car elle est confirmée, à ce qu'il paraît, dans les archives d'Elche, par des papiers ou documents de François de *Castells y Urquis*, qui, dans l'année 1353, étant syndic, transféra toute la documentation dans le livre intitulé *Racional Mayor de esta Ilustre Villa*.

2. D. Cayetano *Vidal y Valenciano*, dans son étude écrite en 1870, que l'on peut lire dans le tome sixième des Œuvres complètes de D. Manuel *Mila y Fontanals*, collectionnées par D. Marcelino *Menendez y Pelayo*, Barcelone, librairie de Alvaro Verdaguer, 1895.

même si la langue catalane était déjà arrivée à un assez haut degré de perfection pour que le monarque aragonais ait pu y consigner les faits de sa vie et qu'elle ait servi aux poètes et troubadours dans l'expression des affections et sentiments, que cette langue se soit employée dans un genre entièrement inconnu. Peut-être apparaissait-elle parfois en quelque composition écrite dans ce langage employé par l'Eglise, spécialement quand le peuple auquel on s'adressait ne se trouvait en état de comprendre ; encore faut-il tenir compte que ce furent les Catalans qui eurent la meilleure part dans la distribution des terres et des maisons que, en 1267, le premier Jaime approuvait après un jugement d'arbitres.

« En tenant compte que le fils de San Fernando avait exercé sa domination sur Elche vingt ans avant que les armées aragonaises y plantassent définitivement l'étendard chrétien, il n'y aurait rien d'étonnant que, la restauration religieuse étant due à Alphonse X, si dévot de la Vierge (comme le révèlent ses inspirés *Cantigas*), il faille faire remonter à cette époque le culte rendu par l'antique Ilice à la Reine des anges ; et l'inscription castillane de l'arche mystérieuse, *Soy para Elche*, appuierait cette conjecture ; mais pour ce qui est de la fêter dès lors au moyen d'une composition dramatique, il fallait plus de calme et de tranquillité qu'en ces temps d'inquiétude et de trouble, et surtout il fallait que le temps eût généralisé le langage de ceux qui héritèrent de D. Jaime le Conquérant. Si les lois générales de l'histoire n'affirmaient pas cette opinion, la structure du drame et certains détails que l'on peut observer singulièrement dans la seconde partie en donneraient la conviction.

« Quand, obligée par les dispositions civiles et ecclésiastiques, la poésie dramatique encore dans l'enfance se vit forcée de sortir du temple, elle chercha un théâtre approprié à la place publique, et par l'union des éléments religieux et populaires furent créées ces singulières représentations dont les danses des Maures et des chrétiens sont une réminiscence et qui, aujourd'hui encore, constituent dans certaines localités importantes un attrait des fêtes principales..... Un semblable passe-temps fut en vogue durant tout le xv^e siècle ; il passa de la place publique aux palais des grands, en acquérant alors une structure plus dramatique qui révèle le progrès croissant réalisé dans ce genre de poésie.

« A ce sujet les *farsas*, *momos* et *pasos* appellent spécialement l'attention quand on examine la Chronique du Contestable *Miguel Lucas de Iranzo*, qui comprend la période de 1459 à 1471 : on remarquera pour notre but la fête qui eut lieu dans la maison dudit noble le second jour de Pâques de 1463. Dans cette fête, dès que les Maures qui font partie de la *farse* sont vaincus par le Contestable et ses chevaliers, le roi du Maroc apparaît devant lui et, déclarant... que la loi des chrétiens est meilleure que celle des mahométans, lui et ses Maures renient leur religion, leur Coran et leur Prophète.

« A ce propos, la chronique ajoute que, très joyeux et contents, les

chevaliers vêtus en Maures jetaient par terre le Prophète et ses livres, lançant le premier dans une fontaine, pour qu'il se purifie de ses mensonges, et faisant couler ensuite sur la tête du roi des Maures une cruche d'eau en signe de baptême.

« Ces éléments ne manquent point dans le drame liturgique d'Elche; mais on doit remarquer que les acteurs ne sont pas des Maures, mais des Juifs, et cette circonstance, en même temps qu'elle nous révèle que l'auteur s'inspira à la source commune, de laquelle découlaient les compositions du même genre à cette époque, nous offre un témoignage important pour établir à peu près la date de la composition. »

Ici s'arrête tout ce qui provient de l'étude de M. *Vidal y Valenciano*, et on peut l'admettre. Mais on ne peut pas admettre ce qui suit, car il ne connaît pas l'existence d'un drame liturgique primitif dont le drame actuel est une restauration notablement conservée, bien qu'il ait souffert une autre restauration, ou, disons mieux, un arrangement postérieur fait par un dévot de la Vierge a *VI dies del mes de Febrer del Any MDCXXXIX*.

Les arguments de M. *Vidal y Valenciano* pour expliquer l'origine de ce que nous pouvons appeler la première restauration du drame original n'ont aucune consistance, puisque, comme je l'ai dit, il existe un autre drame antérieur et du xiv^e siècle dont les restaurations première et seconde sont des copies plus ou moins exactes et réduites.

Sachant, en effet, que le drame original date du commencement du xvi^e siècle, il est inutile de soutenir que l'irruption des Juifs demandant le baptême, dans la première restauration, ait été suggérée par le fameux édit d'expulsion lancé par les rois catholiques contre tous les descendants d'Abraham qui du 31 mars 1492 jusqu'au 31 juillet suivant n'auraient embrassé la religion de Christ, et finalement que la scène de la conversion à la foi chrétienne qui se trouve dans le drame « pourrait être l'indice d'un effort vers l'unité religieuse des monarchies espagnoles, avant même que les mahométans fussent expulsés de leur dernier rempart ».

Ce que l'on peut soutenir, avec une certitude relative, c'est la date que l'auteur cité nous fournit, c'est-à-dire que l'on ne peut fixer la composition de la première restauration du drame à une date antérieure à celle de 1492. Et, quant à moi, je pense que la date, étant donné la structure du poème et le style soigné, vraiment alambiqué, qu'emploie l'anonyme réformateur, doit être assez postérieure à celle qu'indique M. *Vidal y Valenciano*.

J'oserai soutenir l'opinion que, peut-être, cette restauration se fit pour inaugurer la seconde église de Sainte-Marie, terminée en 1566. Et je l'oserai parce que la modification sur la copie des *consuetas* antiques dut se faire en 1639, quand on construisit cette seconde église, comme l'on modifia plus tard les copies des autres *consuetas* à la construction de la troisième église, l'actuelle, construite sur la base de larges tribunes, pour qu'un public très nombreux puisse assister au spectacle liturgique. Si nous approfondissions, peut-être trouverions-

nous un appui à notre assertion dans la manière d'arranger les décors, disposés autrement que maintenant. Maintenant les machines sont mises en action dans la coupole, et autrefois, étant donnée la construction du second temple, les envols et les apparitions se faisaient du même catafalque ou de quelques fenêtres. Il semble que ceci devient prouvé si l'on s'arrête à considérer l'indication de l'apparition de l'ANGE, dans laquelle il est dit que « la porte du ciel s'ouvre », que « le nuage descend et s'entr'ouvre », l'ANGE commençant à chanter. Si la machine avait eu la disposition de maintenant, il n'y aurait pas dans le *Consueta* les mots « porte » et « nuage ». Quoi qu'il en soit de cela, j'ajoute ceci aux réflexions que l'auteur cité apporte pour défendre la date en question. Peu de temps après que les rois D. Fernando et D^a Isabel eurent planté le drapeau royal sur les créneaux de Grenade, la flottille confiée aux mains du fameux navigateur génois sortait du port de Palos. De ce voyage qui donna un nouveau monde à l'Espagne, Colomb revint en janvier de l'année suivante, sans se persuader que les terres où il avait mis le pied appartenaient à un continent différent du nôtre. Dans ces terres auxquelles on donna le nom d'Indes, parce qu'on les croyait unies à l'extrême Orient de l'Asie, évangélisa, dans les premiers temps du christianisme, selon ce qu'on lit dans les Actes des Apôtres. l'apôtre saint Thomas.

L'intervention de l'apôtre dans le drame, précisément quand l'action touche à sa fin, excusant son retard pour ses occupations dans les Indes, dont, ajoute M. *Vidal y Valenciano*, le chemin venait d'être découvert, offre une preuve certaine de ce que la première transformation du drame est du temps de cet événement ¹.

Laissant à cet auteur la responsabilité de son assertion, on admettra tout ce qu'il apporte pour prouver l'influence que cet événement eut à Elche, qui fut donnée à D. Gutierre de Cárdenas, un homme si dévoué à la Reine Catholique que, voyant ses services si magnifiquement récompensés, il voulut répondre en « inspirant une composition qui rappelait en même temps deux des faits les plus importants du règne d'Isabelle : l'expulsion des Juifs et la découverte de l'Amérique ou des Indes ; il fournissait en outre le témoignage du culte des habitants d'Elche pour la Vierge et flattait avec beaucoup d'esprit les sentiments populaires de ses habitants, au moyen de la palme que l'ANGE présente et du globe ou grenade (*mangrana*) d'où descend l'envoyé du Seigneur, etc. ». Tout cela est inutile, je le répète, mais il ne l'est pas que, d'après M. *Vidal y Valenciano*, l'œuvre provienne d'un homme qui —

1. Le personnage en question, SAINT THOMAS, prie la VIERGE :

*Vos me ayau per escusat
que les Indies me han ocupat*

(Fenez-moi pour excusé, car les Indes m'ont occupé), ce dernier vers offrant la singularité d'avoir neuf syllabes. On entre en soupçon, quand on fixe l'attention sur cette irrégularité, et on se demande : A-t-on pu introduire ces vers dans la seconde restauration de 1639 ? Alors la raison puissante et consistante apportée par M. *Vidal y Valenciano* n'a aucun fondement.

selon ce qu'il ajoute — eut plus l'habitude d'entonner des hymnes et séquences que d'empoigner l'épée et vêtir le haubert, comme Gutierre de Cárdenas, à qui Elche fut donné comme fief; car si cela n'était révélé par l'art général de la composition, disposée pour être chantée entièrement, l'hymne en vers latins chanté par les Apôtres donnerait la même conviction ¹. Et il est certain que l'auteur comprit bien l'influence produite par ce que nous appelons couleur locale, puisque, outre les attributs propres à la campagne d'Elche, desquels nous avons fait opportunément mention (la palme et, plus que la palme, la grenade), il n'oublia point de mettre dans la bouche des Juifs quelques mots comme *Adonai* et *Sabday*, qui rappellent leur nature et origine.

Et maintenant, pour terminer tout ce que j'ai dit, j'indiquerai dans le paragraphe suivant de quelle manière fut conservé le texte de la première restauration et arrangement du poème. D. Javier *Fuentes y Ponte* le rapporte dans une monographie historique que je veux citer, dans les termes suivants :

« Les papiers dont traitent les traditions sur la venue de la Vierge, et sur l'arche de l'apparition, ont été cherchés par nous soigneusement, mais sans aucun succès; il fut trouvé uniquement un *consueta* arrangé sur ceux-là mêmes ², et le carnet manuscrit nous a été prêté pour l'étude et la copie par son aimable possesseur D. José *Maria Ruiç*; ce document déjà très abîmé est un in-folio avec ces élégants caractères que l'on employait dans le premier tiers du xvii^e siècle, ayant pour titre : *Consueta de la Festa de Nostra Señora de la Assumptió que es celebra en dos Actes, Vesprá y dia, en la insigne Villa de Elig — Escrita* ³ *per un devot seu en VI dies del mes de Febres del Any MDCXXXIX.* »

Les vers de cet arrangement sont pour la plupart accouplés et les stances sont généralement des quatrains en vers de différente mesure. Le texte limousin valencien est bien soigné et atteste des préoccupations de correction de la part de l'arrangeur, qui connaissait, sans aucun doute, toute la littérature limousine immédiate et antérieure à l'année 1639.

1. *Salve Regina Princesa,
Mater Regis Angelorum,
Advocata peccatorum,
Consolatrix afflictorum.
Lo Omnipotent Deu, fill vostre,
per nostra consolació*

*fa la tal congregació
en lo sant conspecte vostre.
Vos, molt pura e defesa,
Beatus patrum nostrorum
Advocata peccatorum,
Consolatrix afflictorum.*

Ce texte correspond à la musique du n° VI. Voyez plus haut.

2. Il est un peu arbitraire d'affirmer cela sans connaître le texte primitif, et M. *Fuentes y Ponte* ne le connaissait pas.

3. L'*escrita* du texte se rapporte, sans doute, au travail de copiste ou du dévot de la Vierge précité et probablement, en même temps, au travail de l'arrangeur du drame.

V

LA MUSIQUE.

Le moins avisé, en ce qui touche la polyphonie antique, parcourant les morceaux de musique transcrits en notation moderne, que nous avons donnés précédemment comme exemples, s'écriera : « Musique polyphonique du xvi^e siècle et musique polyphonique dont la composition provient de différents auteurs. » Et c'est, en effet, de la musique polyphonique du xvi^e siècle, en général d'un caractère bien espagnol, mais de la musique qui accuse des différences personnelles de style.

Le livre ou *Consueta* de la *Festa* appartenant à l'année 1639 signale trois compositeurs comme auteurs des fragments ou pièces, où figurent leurs noms, absents des autres pièces ou fragments.

Dans aucun fragment musical de la première partie n'apparaît un nom d'auteur, chose rare que l'on peut imputer à l'oubli du copiste qui, semble-t-il, tira de la partition originale, du xvi^e siècle, son texte d'après lequel fut établi celui du commencement du xviii^e, comme nous le verrons bientôt, où furent supprimées les indications de nom d'auteur, placées au commencement de certains fragments. J'émetts cette assertion que le texte littéraire de la copie de 1639 fut extrait de la partition, le fait étant prouvé par l'omission du nom d'auteur et par la répétition du texte trois ou quatre fois quand le copiste trouvait dans l'original une composition à trois ou à quatre parties.

Dans la première partie du texte il ne trouva, sans doute, pas d'annotation ou indication de noms d'auteurs et naturellement il ne les copia pas. Il en trouva dans la seconde partie (que Dieu lui en tienne compte, pour le bien de la postérité), et non seulement il les transporta sur le papier, mais il n'oublia pas de transcrire les indications de mesure (mesure majeure ou mesure binaire, — tons originaux ou transposés [E-la-mi, F-fa-ut, A-la-mi-ré, etc.]) qui apparaissent dans le texte.

J'ai déjà dit que seulement dans la seconde partie du drame on a mis des indications de noms d'auteurs, placés au commencement de pièces déterminées, et que les noms d'auteurs ne sont qu'au nombre de trois, ce qui ne veut pas dire qu'on doive leur attribuer la paternité des pièces sans noms d'auteur, précédant ou suivant celles où apparaît un nom.

Selon lesdites annotations, *el Canonge* (le chanoine) *Pérez* est l'auteur du fragment n^o X ; *Ribera*, des n^{os} XII, XIII, XIV, XVI, et de quelques autres que je n'ai point transcrits ; et *Lluís* (Louis) *Vich*, de la strophe *Ans de entrar* et de la *copla Contemplant la tal figura* du n^o XVII.

Nous connaissons le *Canonge Pérez*, auteur du fragment n^o X. Il ne peut être autre que le fameux *Juan Ginés Pérez*, né à Orihuela en 1548, nommé maître de chapelle de la cathédrale de Valence l'année

1581 et en 1595 chanoine de la cathédrale de sa patrie, charge qu'il laissa à la fin de 1600 ou au commencement de 1601, sans qu'on ait pu savoir où il mourut après avoir abandonné le canonicat de la cathédrale oriolane ¹.

Je le répète, l'auteur du fragment ne peut être autre que Juan Ginés Pérez. Les procédés harmoniques des mesures 25 et 28, caractéristiques de son style, l'indiquent bien clairement, et plus spécialement encore la gaillarde manière d'harmoniser la sous-dominante des cadences (mesure 28). Et de tout cela il y a d'innombrables exemples dans le volume cité.

La reconstitution de la personnalité de l'auteur indiqué dans le drame comme compositeur des fragments nos XII, XIII, XIV et XVI, offre des difficultés. Trois auteurs du même nom *Ribera* sont plus ou moins connus. Il y a un Alonso de Ribera, *camarero* de la reine Doña Juana la Loca, vivant de 1506 à 1523, et dont *Alvarez Baena* fait mention. Il y a un Antonio de Ribera, chanteur de la chapelle pontificale à Rome, de 1513 à 1523, et dont on possède des œuvres de musique liturgique aux archives de la cathédrale de Tarazona ; il y a enfin un Bernardino Ribera, maître de chapelle de Tolède en 1563, durant seulement un an ; D. Pedro Fernandez lui succéda.

J'incline à penser qu'*Antonio de Ribera* est l'auteur des compositions nos XII, XIII, XIV et XVI. L'attention est éveillée par le caractère national espagnol qu'accusent les procédés populaires de terminaison de phrase aux mesures 11, 12 et 13 du n° XIII précité, qui se répètent deux fois plus, avant de terminer le fragment, et qui ont été inspirés, sans aucun doute, par l'harmonie caractéristique de notre ancienne chanson — danse très populaire, le *Fandango*. L'harmonisation indigène employée ici par Ribera a des précédents dans *Juan del Encina*, poète et troubadour bien connu des origines de notre théâtre moderne. A titre de curiosité je ne citerai qu'un seul de ces précédents, et je pourrais en citer beaucoup, car on sait que le caractère indigène de Juan del Encina vient du milieu ambiant populaire, dont, par une divination rare à son époque, il s'inspira pour ses *cantarcillos* et *villancicos* profanes.

No. XXI.

The image shows a musical score for No. XXI. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the notes: "E - ne - mi - ga le soy, ma - dre A aquel ca - ba -". The melody is simple and characteristic of popular Spanish music.

1. On peut voir plus de détails sur *Juan Ginés Pérez* dans le V^e volume de mon anthologie *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, consacrée à une sélection d'œuvres de ce remarquable auteur.



le - ro yo Mal e - ne - mi - ga la soy.

Le rythme ternaire de cette composition donne à la mélodie une saveur si franchement espagnole, que, si on la chantait plus mouvementée, n'importe qui croirait entendre un moderne *Vito*, ce qui est une variante ou, pour mieux dire, une dérivation de l'ancien *Fandango*. On ne peut pas dire que Ribera ait plagié ce modisme harmonique ; mais le trouvant dans le domaine commun, comme procédant de la chanson populaire, il se l'assimila et l'introduisit dans la composition citée et dans une autre que nous connaissons de lui, la suivante.

No. XXII.
Num - ca yo, Se - ño - ra, os vie - ra el pri -



mer di - a que os vi, pues en ve - ros me

per - di En mi - rar vus - tra fi - gu - -

Finis.

ra, vus - tra gra - cia y fer - mo - su - ra

D. C.

Avec ces considérations, j'incline à croire que *Ribera*, auteur du *cantarillo* que je viens de citer, est lui-même auteur de tous les fragments en question du drame, écrits sans aucun doute au milieu du xvi^e siècle. A cause de cette date ces fragments ne sont pas attribuables à Alonso de *Ribera*, car de cet auteur nous ne connaissons rien ; ils n'appartiennent pas non plus à Bernardino de *Ribera*, vu la grande différence de style entre l'un et l'autre auteur : nous sommes donc obligés de convenir que le véritable auteur de ces fragments est *Antonio de Ribera*, du milieu du xvi^e siècle. La confrontation entre le fragment n^o XIII et le *cantarillo* n^o XXII n'offre d'ailleurs pas de doute : l'auteur du *cantarillo* est sûrement l'auteur du fragment n^o XIII ¹.

L'auteur du fragment n^o XVII, *Louis Vich*, qui, à mon sens, appartient à la seconde moitié et même presque à la fin du xvi^e siècle, est jusqu'à présent entièrement inconnu.

Or, s'il est certain, comme je le crois, que l'on ne puisse pas fixer la composition du texte restauré et entièrement modifié d'après l'original du drame à une date antérieure à la moitié du xvi^e siècle, *Antonio de Ribera* put très bien écrire la musique, puis, avec le temps, on put remplacer quelques fragments de la partition de *Ribera* par d'autres, écrits plus tard par différents compositeurs. L'intervention de *Louis Vich* et *Juan Ginès Pérez*, lequel aurait écrit le fragment qu'on lui attribue, étant déjà chanoine de la cathédrale d'Orihuela, à partir de 1595, serait ainsi parfaitement explicable.

Comment fut conservée non la partition primitive du texte réformé, mais la partition avec l'immixtion des fragments de *Juan Ginès Pérez*, de *Louis Vich* ou d'autres auteurs qui ne sont pas mentionnés dans le texte du *consueta* de 1639 ? Par le moyen d'un autre *consueta* écrit par le *Beneficiado Joseph Lozano y Ruiç*, prêtre, en 1709, — *consueta* purement musical, ainsi qu'il apparaît de l'exemplaire photographié que je possède intitulé : *Consueta ó Director pera la Grand funció de Vesprá y dia de la Mare de Deu de la Asumpció, Patrona de Ells (Elche), pera els Mestres de Capella*, c'est-à-dire partition pour diriger les Maîtres de Chapelle. Le bon *Lozano y Ruiç* voyait périr le texte musical de la partition en question, et il la copia intégralement suivant la notation de l'original (notation du xvi^e siècle avec les quatre parties vocales dans la disposition propre à ce siècle, une partie vocale à chaque extrémité des deux pages du livre ouvert), sans se permettre d'adopter la notation du temps où il fit sa copie, du xviii^e siècle. La copie est très bien faite ; à part quelques légères erreurs d'écriture, elle est correcte, et quand les diverses strophes du texte demandent son intervention, il les copie entre les fragments de la partition.

1. La confrontation entre les fragments cités et les compositions publiées au sujet de Bernardino de Ribera par *Eslava* dans sa *Lira Sacro-Hispana (Magnificat — Rex autem David)* peut s'établir facilement, mais dans un sens négatif pour ce que nous essayons de démontrer.

Le copiste de 1700 n'omet pas, non plus, les annotations scéniques, copiées littéralement, sans aucun doute. sur le texte du *consueta* purement littéraire de 1639, qu'il eut sous les yeux.

FELIPE PEDRELL.

(.1 *suivre.*)





LA SCHOLA DE MONTPELLIER

(Notre Congrès du Chant populaire)

Comme nous l'avons annoncé dans notre dernier numéro, notre congrès du chant populaire est reculé non seulement en décembre, mais au printemps, pour laisser à M. Bordes tous les loisirs désirables pour mener à bien son intéressante fondation de Montpellier, fondation qui, nous l'espérons, grâce au zèle infatigable de son fondateur, deviendra une véritable réplique de notre *Schola* de Paris si prospère déjà et qui se développe chaque jour davantage. Voici en quelques mots des nouvelles de cette fondation.

Comme nous l'avons annoncé, M. Bordes a loué pour abriter la *Schola* naissante un important appartement dans un vieil hôtel montpelliérain qui fut, dit-on, la demeure des rois d'Aragon au temps de Marie de Montpellier et du roi Pierre. Ces dires ne sont que pures conjectures, et les sérieux archéologues qui ont étudié avec quelque fruit l'histoire des vieilles demeures seigneuriales dont Montpellier abonde n'ont pas cru pouvoir encore attribuer à la maison actuelle de la *Schola* un passé aussi historique. Nous aimerions volontiers croire que le toit qui nous abrite ait couvert en son temps la comtesse Marie, la pauvre suzeraine délaissée et perpétuellement malheureuse dont la douce figure est restée si vivante dans la mémoire populaire, en cette nuit historique où elle put, par un stratagème à jamais célèbre, se glisser dans le lit de son époux aux lieu et place d'une de ses dames d'honneur que Pierre avait séduite et avait attirée sans lumière dans ce même lit, le tout de connivence avec douze consuls de la cité armés de cierges et qui perpétuellement en prières pendant cette nuit singulière auraient obtenu par elles de donner à l'Aragon le roi Jacques.

On raconte même que des prieurs, des abbés, douze dames et demoiselles, également munis de cierges, firent faction dans cette singulière veillée d'amour, assistés même de deux notaires !

Il paraît que le roi Pierre averti, « qui ne fit qu'en rire », trouva tant de charmes ignorés à son épouse Marie, sur le compte de laquelle il avouait s'être trompé, la revit le lendemain au château de Lattes et la

ramena en croupe sur sa mule à ce même palais que nous occupons. Le chanoine d'Aigrefeuille raconte que la reine avoua depuis « qu'elle croyait que ce fut dans cette nuit (de Lattes) que le ciel lui avait donné le roi Jacques, comme ce prince l'écrivit lui-même dans ses commentaires rapportés par Beuler ».

Quoi qu'il s'y soit passé, le vieux palais où la *Schola* a posé sa tente, à défaut d'un passé historique, est une vieille et auguste demeure bien transformée, hélas ! par des remaniements postérieurs, mais dont quelques détails subsistent, assez pour garantir son authenticité du XIII^e siècle, ne serait-ce que cette délicieuse fenêtre ogivale découverte récemment sous le badigeon et cette belle porte gothique sur la rue de l'Argenterie percée dans les flancs du vieux palais qui n'est plus qu'un amalgame d'immeubles divers presque méconnaissables, mais auxquels chaque siècle est venu apporter son tribut souvent d'un goût exquis : tels la cour et l'escalier de la « Maison de la *Schola* », du style du XVIII^e le plus pur, enchâssés dans les augustes murailles et insoupçonnables du dehors. Il est à souhaiter que les archéologues établissent sûrement l'historique de cette vieille demeure qui donnerait à la *Schola* de Montpellier un cadre digne d'elle, comme il en existe un pour la *Schola* de Paris. M. Bordes a jusqu'à présent le rare bonheur de savoir se loger. Mais la Maison de la *Schola* à Montpellier sera-t-elle assez grande pour y contenir la fondation nouvelle ? Au train où vont les choses, il est peut-être permis d'en douter.

L'appartement contient certes de grandes salles ; un grand salon avec une pièce adjacente pourrait servir de cadre à des conférences, à des concerts de musique de chambre et récitals où l'on peut sans peine colloquer deux cents personnes. Ces salles serviront d'abri aux répétitions d'orchestre et de chœurs ; mais l'orchestre, qui compte déjà près de quarante musiciens, a de la peine à y tenir, de même les chœurs de cinquante chanteurs environ. Il y a, en outre, un grand salon consacré aux *Amis de la Schola* ou membres honoraires qui ont facilité la fondation, sorte de cercle musical et de cabinet de lecture. Une unique classe assez vaste, un cabinet de travail pour le directeur et le logement du gardien, complètent l'ensemble ; mais les classes ou cours libres faits par des professeurs de la ville s'annoncent déjà assez nombreux et formeront le noyau enseignant d'une nouvelle *schola* d'éducation musicale prête à rivaliser avec celle de Paris.

Les murs ne craqueront-ils pas bientôt ? Pour peu que les élèves s'inscrivent nombreux, il faudra s'agrandir et déménager. Quand on se souvient des prodiges d'appropriation scolaire de la *Schola* de la rue Stanislas à Paris, on peut s'attendre à tout.

Quoi qu'il arrive, la *Schola* de Montpellier est fondée, grâce à la générosité des amis dont nous parlions plus haut et dont il est juste d'énumérer ici les noms ; les voici :

M. et M^{me} Aoust, M. Barber, M. André Bazille, capitaine Bost, M. Bouic, M. Bouchet, M. Guy de Cholet, M^{me} Ernest Chausson (Paris), M. le docteur Frat, M. Galibert, M. et M^{me} Etienne Gervais, M. et

M^{mo} Delmas de Flaugergues, M^{mo} Giniez, M. le docteur Grasset, M^{me} Guibal, M. le baron Huc, M. et M^{mo} Paul Jammès, M. Jourdan, M. Albert Labbé (Paris), M. et M^{me} Laplane, MM. Edmond et Louis Leenhardt, M^{me} Maistre, M^{me} Meynial, M^{lle} Thomas Pietri, M. le docteur Paulet, M. l'abbé Prévost, M. le professeur Portes, M. Rey, M. Laurent Saint-Etienne, M^{me} et M^{lle} Sâr, la *Schola* de Paris, M^{me} Souchon, M^{me} Vivarès.

Chacun d'eux a pris une part annuelle de cinquante francs lui conférant certains avantages ; il s'en trouve qui ont souscrit même à Paris, voulant donner à M. Bordes cette preuve d'encouragement qui lui a été très sensible. Il s'en trouvera peut-être d'autres encore, surtout dans la région méridionale, quand l'œuvre aura trouvé sa forme définitive et qu'une véritable grande école de musique sera créée.

M. Ch. Bordes inaugurera sa *Schola* le 5 novembre par une conférence de M. Vincent d'Indy, qui a bien voulu l'assister dans cette cérémonie et diriger le lendemain le premier des cinq concerts d'abonnement de la *Schola* cet hiver à Montpellier et dont nous donnons ici le programme :

I. *Concerto en ut mineur*, 2 pianos avec orchestre, J.-Séb. BACH ; 1^o allegro, 2^o andante, 3^o finale : M^{lle} Blanche SELVA et M. Vincent d'INDY, sous la direction de M. Charles BORDES. 2. *Air de Castor et Pollux*, J.-Ph. RAMEAU : M^{lle} Marie de la ROUVIÈRE, le solo de basson par M. BRESSON. 3. *Les Barricades mystérieuses, la Commère, Sœur Monique*, COUPERIN ; *Rondo, op. 129*, BEETHOVEN : M^{lle} Blanche SELVA. 4. *Suite française en ré*, pour trompette, 2 flûtes et quatuor d'orchestre, Vincent d'INDY : 1^o Prélude, 2^o Entrée, 3^o Sarabande, 4^o Menuet, 5^o Ronde française ; Trompette M. DELORT, violon solo M. BOUILLON, flûtes MM. LAMIRAULT et MARTEAU. 5. *Lied maritime*, mélodie pour soprano, Vincent d'INDY : M^{lle} Marie de la ROUVIÈRE. 6. *Symphonie sur un thème montagnard*, pour piano et orchestre, Vincent d'INDY, réduction de l'orchestre au 2^e piano : M^{lle} Blanche SELVA ; au 2^e piano, MM. Vincent d'INDY et Raymond BÉRARD. 7. *Sélection du 5^e acte d'Armide*, Ch. GLUCK : I. Airs de ballet : *a. Chaconne, b. Sicilienne, c. Gavotte* (le solo de la Sicilienne par M. LAMIRAULT) ; II. Scène finale : M^{lle} Marie de la ROUVIÈRE.

Il ne nous reste qu'à souhaiter longue vie et de féconds travaux à la jeune *Schola*. On la verra à l'œuvre au 2^e concert d'abonnement, le 8 décembre prochain, où la *Schola* chorale et l'orchestre exécuteront, assistés du trompette Charlier de Bruxelles, le magnifique et difficile concerto de Bach *Ihr werdet weinen und heulen* et quelques autres œuvres. La *Schola* de Montpellier sera alors tout à fait assise et fonctionnera. Nous en reparlerons dans notre prochain numéro.

Quant au congrès, M. Bordes s'était attaché pour trois mois M. de Sévérac ; à Montpellier il va pouvoir le préparer avec lui tout à son aise, afin d'assurer à la *Schola* de Montpellier un couronnement de saison vraiment magnifique au moment des vacances de Pâques, ce qui arrangera tout le monde probablement.

LA RÉDACTION.



LES AMIS DE LA SCHOLA

L'abondance des matières nous a jusqu'à présent empêché de parler comme il convient de cette si intéressante Société, fondée parallèlement à la Société anonyme de la *Schola* (capital, 42.500 francs), créée au mois de mars dernier pour assurer la vie civile à notre institution de Paris et surtout à notre école. L'apparition d'un annuaire des *Amis de la Schola*, en fin d'exercice 1904-1905, nous rappelle à notre devoir envers cette intéressante institution créée en vue de parer aux éventualités qui pourraient entraver la marche de la Société civile et l'aider par bien des moyens dans cette marche même. Société d'assistance créée par des amis sûrs de l'œuvre, elle ne peut que lui être des plus précieuses. Nous ne saurions mieux faire pour en décrire le fonctionnement que de publier le beau discours que prononça à l'assemblée générale M. Aynard, député du Rhône, ami le plus actif, le plus généreux et le plus persévérant de notre fondation, ce qui n'est pas un mince éloge à l'heure actuelle. Je suis heureux ici de le proclamer bien haut et de l'en remercier respectueusement.

C. B.

DISCOURS

Prononcé par M. Edouard AYNARD, député, membre de l'Institut

Le 5 Juin 1904

MESDAMES, MESSIEURS,

Quelques amis se sont réunis pour former la Société des Amis de la *Schola Cantorum*. Nous avons, nous, pensé que nous devions vous donner les motifs qui nous ont conduits à créer cette société nouvelle et à la mettre sous la protection de tous ceux qui, comme nous, s'intéressent à la belle œuvre entreprise ici.

Je n'ai l'intention de vous faire ni un discours ni une conférence. L'heure est tardive ; d'ailleurs, faire un discours, serait abuser de vos instants ; une conférence serait audacieux de ma part, étant entouré de tous les maîtres qui sont ici, et qui seraient de trop redoutables juges.

Comme plusieurs de mes amis, j'ai la passion de la musique, mais je ne suis pas musicien. Il m'est impossible de donner les raisons de ma passion (il en arrive souvent ainsi quand on aime) ; mais c'est vous dire qu'ainsi vous échapperez à toute considération de savant caractère.

Mesdames et Messieurs, en cette circonstance nous avons été dominés — je vous demande pardon du mot, qui est un peu solennel — par un principe : le principe supérieur de la liberté dans l'art, de la liberté dans l'enseignement de l'art.

Nous sommes de ceux qui poursuivons la liberté sous toutes ses formes et qui sommes spécialement attachés à la liberté dans l'enseignement ; nous estimons qu'elle n'est pas moins nécessaire dans l'art que partout ailleurs.

Si, dans la liberté générale de l'école, nous défendons avant tout la liberté de conscience et la liberté de doctrine, ce que nous voulons dans l'enseignement des arts, c'est aussi la liberté de doctrine, et, ce qui préserve en pareille matière, la liberté du sentiment.

Vous le savez, en France, on reste sous l'oppression de la doctrine mortelle qu'on ne peut rien faire sans l'Etat. Il semble que ce soit commettre un acte coupable que de vouloir autre chose que les institutions d'Etat et quelque chose à côté d'elles. Certes, nous reconnaissons que

l'enseignement sous toutes ses formes constitue un service public ; ce service est nécessaire, mais nous croyons également nécessaire qu'on puisse lui faire cette concurrence féconde qui est la liberté. Nous considérons la *Schola Cantorum*, au point de vue de la liberté de l'enseignement dans l'art de la musique, comme une de ces concurrences nécessaires, loyales et hautement profitables aux intérêts de l'art, qui sont aussi, dans l'ordre le plus élevé, les intérêts du pays.

Telle est la raison première pour laquelle nous voulons rechercher les moyens de faire de cette belle maison d'art une institution stable qui résiste à l'épreuve du temps.

Il y en a d'autres, elles sont tirées des services admirables qu'a déjà rendus la *Schola Cantorum*.

Je ne suis pas des amis de la première heure de la *Schola* ; j'aurai peut-être, de ce fait, plus de liberté pour la louer des grandes choses déjà accomplies.

La *Schola Cantorum* représente, dans notre France, un des plus nobles efforts de l'initiative privée, l'une des applications les plus fécondes de cette liberté de l'enseignement artistique dont je parlais ; elle est intéressante à tous égards, et par sa valeur artistique et par sa valeur morale. Sa devise, si jamais quelqu'un veut la composer, peut se résumer en trois mots : Indépendance, Sincérité, Désintéressement. (*Applaudissements.*)

La *Schola Cantorum*, comme toutes les entreprises qu'une foi a fait surgir, a été fondée avec beaucoup de passion, beaucoup de cœur et peu d'argent. L'idée première est venue des Chanteurs de Saint-Gervais. C'est M. Charles Bordes qui a été le premier initiateur de cette œuvre admirable d'où est sortie l'École, grâce à l'appui magnifique que lui ont prêté toujours et dès sa naissance des maîtres tels que M. Vincent d'Indy et M. Guilmant, puistout ce corps de professeurs animés du plus noble esprit de sacrifice.

La *Schola* s'établissait, dans un esprit dégagé de préjugés, ne voulant pas faire de l'archéologie musicale, mais voulant cependant ramener aux sources les plus pures et trop oubliées des beautés qui ne passent pas ; renouer les plus hautes traditions aux époques actuelles, en préparant des artistes qui non seulement possédassent tout leur art dans la composition, la voix ou l'instrument, au point de vue de la science et de la technique ; mais qui reçussent en outre cette éducation morale, soutien des grands esprits et des grands cœurs, capable de les mettre à l'abri de tous les déboires vulgaires de ceux qui ne cherchent que les succès. (*Applaudissements.*)

Voilà l'idée qui a présidé à la création de la *Schola Cantorum*, et j'aurais dû dire qu'elle provenait de l'inspiration de ce grand maître, je pourrais dire de ce génie, qui s'appelait César Franck, mais qui n'avait pas le goût de l'action ; ce sont des élèves de César Franck, pénétrés des leçons et des idées du maître, doués de sa valeur morale, mais qui joignaient à ces rares qualités le don si précieux de l'action, qui ont pu traduire, par la fondation de la *Schola*, la grande pensée de César Franck.

En dehors de la *Schola Cantorum*, et comme son prolongement artistique, les maîtres de la *Schola* ont institué un infatigable apostolat à travers la France, par le concert, par la presse, par la parole ; sous leur influence se sont constituées plus de sociétés musicales propagatrices des grands chefs-d'œuvre de l'art musical, que par tous les autres moyens antérieurs.

Cette salle retentit encore des échos des belles conférences de M. Charles Bordes ; c'est ici que sans doute a été prononcé l'admirable discours de M. Vincent d'Indy du 2 novembre 1902, véritable manifeste musical, traçant de façon si magistrale les grandes lignes de la cité idéale de l'art et de ses écoles.

On découvre la beauté de l'œuvre de la *Schola* ; voilà pourquoi il faut que nous nous y attachions. La *Schola*, peuplée de plusieurs centaines d'élèves, a recueilli un merveilleux succès.

Elle est même assurée de la vie actuelle. Mais il faut plus ; il faut que, prévoyant les revers et les heures difficiles, nous lui procurions les moyens de les affronter, en d'autres termes, que nous assurions sa durée.

Nous ne fermerons pas les yeux sur les critiques ; comme toutes les grandes œuvres, elle a été, je ne dirai pas calomniée, le mot est trop fort, mais vivement contestée. Quelques-uns la qualifient d'école fermée quant aux doctrines, d'œuvre particulariste. Dans le discours que je citais tout à l'heure, M. Vincent d'Indy proteste plus énergiquement que contre toute autre chose, contre cette accusation de particularisme. Où trouver des esprits plus larges que ceux qui ont dirigé les études de la *Schola* et ses concerts ?

Non, ce ne sont pas des particularistes, mais des hommes du goût le plus pur et du plus haut éclectisme que ceux qui ont voulu que la musique religieuse fût vraiment religieuse et qu'on chassât des églises la musique déplacée ou vulgaire qui les déshonorait. Les esprits qui ont si vaillamment combattu pour le retour aux traditions du chant grégorien et de l'école palestrinienne, loin d'être des particularistes, ont été de grands serviteurs de l'art, qui veulent que l'art soit sincère dans son sentiment ; qu'il soit religieux lorsqu'il doit correspondre à une expression religieuse ; qu'il soit profane, lorsqu'il s'adresse à d'autres mouvements de notre âme.

Je ne sais pas si leurs honorables contradicteurs, pour masquer un peu le vide d'une récente et retentissante discussion au sujet de la musique d'église, ne les auraient même pas traités comme une sorte de congrégation (*on rit*), ce qui aujourd'hui dispense de tout autre raisonnement. (*On rit.*)

La vérité est plus haute ; les maîtres de la *Schola* sont convaincus que l'art, que tout art est sorti du temple, et qu'il finirait par disparaître s'il oubliait son origine sacrée. Mais quelle liberté d'esprit dans toutes leurs autres conceptions !

C'est dans cette salle qu'on a ressuscité Rameau, que M. André Hallays a fait sa superbe conférence à la gloire du plus grand musicien

français ; c'est après que M. Charles Bordes a fait exécuter ici d'une manière si brillante les œuvres de ce grand maître que l'année suivante le Conservatoire en introduisait enfin quelques-unes dans son répertoire. C'est aussi dans le lieu où nous sommes réunis qu'ont été entendus le premier et le deuxième acte d'*Alceste*, l'incomparable chef-d'œuvre de Gluck.

Et aussitôt après, l'intelligent directeur de l'Opéra-Comique, M. Carré, reprenait à son grand honneur sur son théâtre cette *Alceste* abandonnée depuis cinquante ans.

Et *Armide* ? On en parle pour l'année prochaine à l'Opéra. Mais où a-t-on proposé cette résurrection nécessaire si ce n'est dans les Concerts de la *Schola*, où on en a fait entendre des actes entiers, malgré les faibles ressources matérielles dont on dispose ?

Et ces Cantates de Bach et toutes ces œuvres délicieuses de nos musiciens dits primitifs, c'est ici même qu'on les a rendues à la lumière et à la gloire.

Après l'énumération de toutes ces initiatives, je demande où se découvrent les particularistes de la *Schola Cantorum* ? Les hommes d'action qui la dirigent ne sont-ils pas plutôt des cœurs ouverts et des intelligences larges qui ne se cantonnent pas dans telle ou telle partie de l'art, quelque belle qu'elle soit ?

J'ai déjà rappelé d'un mot les polémiques qui se sont élevées en ces temps derniers, à propos du *motu proprio* du pape Pie X au sujet de la musique sacrée.

Le grand acte de Pie X consacrait les enseignements donnés à la *Schola* et justifiait toute sa campagne de rénovation de la musique religieuse.

Je veux passer rapidement sur ces polémiques ; nous ne sommes pas réunis pour établir des controverses ; cependant, il me sera bien permis de faire ressortir les confusions et les contradictions des esprits éminents qui ont pris part à ces débats, justifiant ainsi la ferme unité de vues poursuivie dans notre Ecole.

On a particulièrement remarqué la réponse adressée à M. Charles Bordes par un des plus illustres maîtres de nos temps ; c'est un de ceux devant l'admirable talent duquel le monde et notre pays s'inclinent, c'est un de nos premiers musiciens, sinon le premier. Je ne le nomme pas pour ne pas décourager les autres. (*Sourires.*) Que disait-il dans sa réponse ? Il disait en substance : que la *Schola* voulait exercer une sorte de domination, de tyrannie sur tout ce qui était religieux. (Nous avons répondu tout à l'heure à cette accusation renouvelée de particularisme.)

Pauvre *Schola*, qu'est-ce que la tyrannie d'une œuvre sans argent, sans influence, sans faveurs officielles ? ce n'est pas de sa tyrannie dont on se souvient, mais plutôt de la dure façon dont elle a été traitée par des hommes qui avaient trop d'intelligence pour ne pas apprécier son but et sa mission !

Puis, celui dont nous venons de parler et d'autres hommes éminents qui ont répondu à M. Charles Bordes observaient qu'ils ne voyaient

pas bien ce qu'était l'art religieux et ils se plaignaient à l'envi du perpétuel particularisme de la *Schola*. Mais, en ne voulant pas voir ce qu'est l'art religieux, on arrivait, par une contradiction singulière et tombant dans ce terrible particularisme reproché à la *Schola*, on arrivait à discerner l'art musical catholique et l'art musical protestant... et l'illustre contradicteur dont nous avons parlé terminait sa réplique à M. Charles Bordes en disant que, s'il était maître de l'église catholique, il n'y laisserait pas chanter du Bach, parce que c'est un maître protestant !

A la *Schola* on ne s'est pas ému de pareille déclaration, et tant que cela sera en son pouvoir et en celui de ses amis, elle continuera à ouvrir toute grande l'église catholique, toutes les églises, aux Messes et aux Cantates sublimes de Bach, car c'est l'esprit de large sincérité qui domine toujours à la *Schola*.

Ici, permettez-moi d'égayer la gravité des propos que je tiens par une anecdote que je n'oserais rappeler si elle n'était inédite. Je la tiens d'un des derniers amis de M. Ingres.

Vous savez que M. Ingres croyait beaucoup plus à son modeste talent musical qu'à son génie de peintre. Il avait des idées arrêtées en matière d'art musical et les exprimait vivement. Un jour, à la suite d'un des plus beaux succès de Rossini, il s'agissait peut-être du *Barbier*, on demanda à M. Ingres son opinion sur cet opéra. Il répondit : « C'est de la musique de malhonnête homme. » (*Rires.*)

Le mot était d'une violence réjouissante ; je ne suppose pas que Rossini ait été jugé, dans l'autre monde, sur une critique aussi sommaire ; je la cite comme un témoignage de sincérité excessive. M. Ingres estimait qu'il y avait dans les nouveautés et les fioritures de Rossini quelque chose qui n'était plus la pureté de formes des anciens maîtres, et lui, qui disait que le dessin était la probité de l'art, il trouvait que sous le voile et l'abondance des ornements accessoires il ne retrouvait plus la sincérité et la simplicité sublime des grands prédécesseurs.

Ce qu'il faut aussi découvrir dans la *Schola*, c'est l'action morale ; c'est l'union du maître et de l'élève. Je reviens sur le discours de M. d'Indy ; j'en ai la mémoire toute fraîche, c'est un bel acte de foi d'un grand artiste.

Rappelant avec émotion le souvenir de César Franck, M. V. d'Indy veut réaliser l'union morale du maître et de l'élève ; il veut que, sorti de sa chaire, le maître ne se considère pas comme détaché de tout lien avec son élève, qu'il reste son ami et cherche par là à agrandir son intelligence.

Le succès a-t-il répondu au désir de M. d'Indy ? A-t-il pu réaliser ce plan d'école idéale ? Je ne puis que l'espérer, n'ayant pas pénétré dans la direction de la *Schola*. Mais il est bien certain que tout ici se rapproche du but indiqué par M. V. d'Indy. Tout en apprenant au moindre instrumentiste la technique de son art, on s'efforce d'élever aussi son intelligence, de la développer ; dans ce but, l'instrumentiste est tenu de suivre des cours généraux dans lesquels on lui parle de choses générales

et non de choses spéciales. harmonie, éléments de composition, histoire de l'art : on préfère ouvrir l'intelligence et s'adresser au cœur de l'artiste plutôt que de lui faire perdre son temps dans ces pauvres besognes des concours, des récompenses, de la chasse à tous ces succès décevants d'un jour qui font que dès l'école il semble qu'il s'agisse d'une véritable lutte pour la vie, de cette lutte âpre des intérêts dont le résultat est — il faut avoir le courage de dire le mot — d'abaisser l'âme de l'élève, de supprimer l'artiste travaillant pour sa propre joie et se contentant, dût-il rester obscur, de l'amour de son art et de l'estime de soi-même. (*Applaudissements.*)

Je demande pardon à M. d'Indy si je parle encore de lui, mais les auteurs sont faits pour être cités ; tout se trouve dans les premiers mots de son discours de 1900, que je serais tenté de qualifier de fameux, qui est un peu pour la musique ce qu'a été pour l'école romantique la célèbre préface de *Cromwell* par Victor Hugo. Voici les premiers mots de ce discours : « L'art n'est pas un métier. » (*Applaudissements.*)

En réfléchissant un instant sur ces quelques paroles, on y voit condensée toute la doctrine de la *Schola*.

C'est parce que nous l'acceptons pleinement, que nous aimons la *Schola*, que nous y sommes attachés, que nous voulons assurer son existence contre toute surprise.

Je résumais notre rôle à nos amis, il y a quelques jours, en leur disant : Nous sommes venus ici pour remplir une très humble, très modeste et peut-être nécessaire fonction, pour mettre de l'ordre dans l'enthousiasme. (*Rires.*)

Nous vous avons appris comment avait été fondée l'école. J'ai vu dans les documents qui la concernent que, lorsqu'elle s'est installée tout d'abord rue Stanislas, elle avait en caisse 37 fr. 50. (*On rit.*) C'était modique pour des visées aussi amples.

Nous voulons changer un état précaire ; on l'a déjà un peu modifié, par le moyen de quelques nouveaux actionnaires. Les fables sont quelquefois vraies. Pour une fois, les charmantes cigales de la *Schola* ont rencontré des fourmis qui étaient un peu prêteuses (*on rit*), et ces bonnes fourmis ont cherché à relever les affaires des cigales. Elles y sont arrivées ; tout le monde y a mis du sien. Là encore, le directeur de l'école a joué le rôle qui convient à son caractère.

Aujourd'hui nous ne sommes plus des gens qui n'ont que 37 fr. 50. J'oserais presque nous traiter de capitalistes si ce mot n'était pas aussi mal porté (*on rit*) ; nous sommes sous un régime un peu plus favorisé au point de vue des biens de la terre, mais c'est encore très insuffisant. Nous considérons que cette institution doit être soutenue non seulement par les personnes qui s'intéressent particulièrement à elle, par les amis du premier degré, c'est-à-dire par ses actionnaires anciens et nouveaux, par son conseil d'administration présidé par M. Henry Cochin, qui personifie le dévouement et l'amour éclairé des arts, mais encore par des amis du dehors, par l'opinion publique ; c'est pourquoi nous créons la Société des Amis de la *Schola* et, s'il n'y avait pas autant

de dames ici, je dirais volontiers que nous choisirions pour devise latine de cette société celle de semblables sociétés étrangères : *arti et amicitia*, à l'art et à l'amitié.

A l'époque où nous sommes, il faut courageusement exprimer son opinion, c'est un devoir impérieux.

Si vous avez une opinion politique, exprimez-la. Si vous avez une opinion d'art, exprimez-la sous la forme morale de l'adhésion et sous la forme matérielle du concours. Vous avez des exemples sans nombre, dans notre pays, de ce mode de protection et de défense de ses opinions. Je ne parle pas de toutes les anciennes institutions, des écoles avec leurs créations post-scolaires, leurs sociétés amicales d'anciens camarades ; je fais allusion à des fondations plus récentes ; je parle, entre autres, de cette belle Société des Amis du Louvre dont la prospérité est en partie due au zèle incessant de mon ami M. Georges Berger, qui nous fait l'honneur de siéger au bureau. (*Applaudissements.*) Cette Société s'est fondée en un élan analogue à celui que nous cherchons à provoquer aujourd'hui. Savez-vous avec quel nombre de membres nous avons commencé ? Six. Savez-vous combien nous sommes en ce moment ? Deux mille. A notre exemple, on vient de fonder la Société des Amis du Luxembourg, la Société pour la protection des paysages et bien d'autres, et ce sont toujours des hommes se réunissant pour protéger ou développer l'art sous toutes ses formes.

Qu'avons-nous voulu faire, M. H. Bouchot, quelques amis et moi, en organisant l'exposition actuelle des primitifs français ? Nous avons voulu faire une sorte d'acte d'amour envers nos vieux maîtres de la peinture. Nous vous demandons aujourd'hui le même acte envers ceux de la musique.

Il serait inouï qu'à côté de la *Schola Cantorum*, œuvre d'art au plus haut degré, il ne se formât pas cette société de protection que l'on rencontre à côté de toutes les autres grandes institutions de ce pays. Cette société de protection a pour but d'affirmer l'adhésion à ce qui se fait ici, de récompenser M. Vincent d'Indy et M. Charles Bordes de leurs nobles efforts ; elle a également pour but de permettre à cette œuvre de franchir les temps d'épreuve. Comme tout à l'heure, répétons-le bien haut, l'école est vivante, elle se suffit dans les temps ordinaires ; mais elle vit des contributions changeantes de ses élèves, de l'admirable abnégation de ses maîtres, et est ainsi un peu comme l'oiseau sur la branche. S'il se produisait des crises violentes, des troubles, un état économique de nature à appauvrir le pays, la *Schola* aurait quelque peine à conserver son existence. Il faut donc absolument créer une Société des Amis de la *Schola Cantorum* pour lui donner la stabilité. Vous comprendrez, j'en suis sûr, que cette aide et cette protection ne peuvent venir que de ceux qui aiment cette maison, dans laquelle on a glorifié et ressuscité tant de grands maîtres, où l'on s'occupe du relèvement moral et de la formation intellectuelle de l'artiste. Pour tout cela, on lui doit une profonde reconnaissance, reconnaissance qu'on prouve en faisant partie de cette société nouvelle. Nous sommes dans

un temps où tout doit être défendu ; celui qui déserte la défense de ce qu'il croit beau et juste est vraiment coupable et responsable des futurs maux.

Dans ce temps de désorganisation en même temps que de renouvellement (car les deux phénomènes se montrent ensemble dans l'époque que nous traversons), il faut que chacun apporte sa contribution morale et matérielle à ce qu'il aime, à ce qu'il veut conserver et développer pour le bien du pays.

Je termine ces simples observations. Je désire vivement vous avoir persuadés et surtout avoir persuadé les dames qui nous honorent en si grand nombre de leur présence et auxquelles nos supplications particulières doivent être adressées.

Les dames ont déjà apporté une importante contribution de dévouement à la formation de la Société des Amis de la *Schola*. Vous avez vu la composition du comité des dames patronnesses ; un tel comité est l'honneur d'une œuvre et son gage de succès. Nous savons que son activité s'est déjà largement exercée. Si nous pouvions vous donner la liste de tous nos adhérents, vous verriez que nous sommes loin de l'état misérable dans lequel a commencé la Société des Amis du Louvre qui s'est, par la suite, si brillamment développée sans publicité. Nous avons des adhérents nombreux ; ils dépassent déjà très largement la centaine.

Encore une fois, nous faisons appel au dévouement des femmes de ce pays. On ne leur demande pas de faire acte de ce qu'on appelle du vilain mot de « féminisme », on leur demande de se souvenir qu'à l'heure actuelle plus qu'autrefois, on a besoin de leur concours pour tout ce qui est beau et bon. Dans la bataille, non point des partis, mais dans la lutte pour une vie sociale faite plus belle et plus sûre en ce pays, elles sont appelées, je crois, à prendre une part de plus en plus large et nécessaire.

Déjà, on les voit soutenir une foule d'œuvres excellentes de leur énergie morale et de leurs sacrifices. Ce qu'elles font dans le domaine de la charité et de l'enseignement primaire, nous leur demandons de l'étendre à l'enseignement libre de l'art de la musique, de cet art qu'elles sentent si profondément. Il s'agit de préserver une œuvre de beauté ; à qui pourrions-nous dès lors nous adresser si ce n'est à des femmes ? N'est-ce pas plaider leur propre cause ? (*Applaudissements.*)

Nous espérons donc, Mesdames, que vous voudrez bien prêter votre concours effectif à cette œuvre, que chacun peut considérer à son point de vue personnel, ou comme la réforme de la musique religieuse, ou bien comme la cause de la liberté dans l'art, ou enfin comme une institution conservatrice de la gloire de tous les grands maîtres et de nos vieux maîtres français. Considérez-la selon vos opinions ; vous trouverez toujours dans ces buts multiples une raison de nous donner votre précieux appui et de prêcher pour nous. Soyez assurées, Mesdames, que vous ferez ainsi une très bonne et une très belle action et que, par surcroît, vous permettrez, pour votre profit et celui de tous, à une source pure de nobles et délicats plaisirs de ne jamais se fermer. (*Vifs applaudissements.*)

Avantages offerts aux Amis de la Schola Cantorum

Les Membres fondateurs payant une cotisation annuelle de **100 francs** recevront gratuitement les *Tablettes de la Schola* et auront droit à **deux** places réservées aux Concerts mensuels.

Les Membres fondateurs payant une cotisation annuelle de **50 francs** recevront gratuitement les *Tablettes de la Schola* et auront droit à **une** place réservée aux Concerts mensuels.

Les Membres adhérents payant une cotisation annuelle de **20 francs** recevront gratuitement les *Tablettes de la Schola* et auront le droit d'assister aux répétitions publiques.

Ces trois classes de souscripteurs ont droit également :

- 1° A une réduction de 20 o/o sur le prix de l'Édition mutuelle ;
- 2° A une réduction de 50 o/o sur le prix d'inscription aux Cours et Conférences de l'École des Hautes Etudes sociales.

Les Membres souscripteurs payant une cotisation annuelle de **10 francs** recevront gratuitement les *Tablettes de la Schola* et auront le droit d'assister aux répétitions publiques.

Le Comité s'efforcera d'autre part de procurer aux Membres **seuls** des **trois premières catégories** des avantages dont le détail leur sera donné en temps utile, tels que : 1° réductions sur les prix d'inscription à certains Cours, Conférences et Auditions musicales, réductions sur les achats de musique faits chez divers éditeurs, etc., etc.

2° Réduction de 20 o/o, soit 40 francs pour deux places au lieu de 50 francs, et 25 francs pour une place au lieu de 30 francs, aux Offices donnés à l'église de la Sorbonne par les Chanteurs de Saint-Gervais.





HENRY DU MONT

(Suite et fin.)

Le *Plaude letare Gallia* a été inséré par Lully dans son recueil imprimé de 1684. Pour le dire en passant, voilà la preuve qu'il n'avait écrit que bien peu d'œuvres de ce genre¹. Tandis que les livres de Du Mont et de Robert comptent chacun vingt grandes pièces, le prétendu créateur du genre doit recourir à ses compositions anciennes pour fournir, en tout et pour tout, six motets à l'impression. Et cela quand, sur l'ordre du roi, on s'occupe de constituer le nouveau répertoire de la Chapelle.

Il est difficile de déterminer à quelle époque avaient été écrites les autres pièces de son recueil. Nous savons cependant que l'une d'elles, le *De profundis*, remontait à l'année précédente. On l'avait chanté devant le roi, en 1683, après les œuvres que les concurrents à la maîtrise de la chapelle avaient fait entendre². Quant au *Miserere*, par quoi s'ouvre le volume, aucune raison de croire qu'il soit celui qui fut exécuté au service funèbre du chancelier Séguier en 1672 et dont M^{me} de Sévigné parle avec tant d'enthousiasme (lettre du 6 mai)³. Au contraire : il y a

1. L'œuvre religieux de Lully n'est pas considérable. Outre son livre imprimé, « *Motets à deux chœurs pour la Chapelle du Roy mis en musique par M. Jean Baptiste de Lully*..... 1684 », lequel renferme six motets, Brossard dans son *Catalogue* ne cite que cinq autres motets à grand chœur et orchestre et dix petits motets à 3 voix (solistes) et basse continue. Quelques-uns de ceux-ci étaient même alors contestés et attribués à Lalouette.

Cependant le nombre des petits motets que l'on pourrait réunir serait sans doute plus considérable. Il n'est pas douteux qu'il ne s'en soit perdu. Pour les grands, l'évaluation de Brossard doit être juste ou du moins très proche de la vérité.

2. Le *Mercurie galant* de mai 1683 en fait l'éloge. « Outre la beauté de la Musique, écrit-il, toute la Cour admira la justesse des expressions qui répondoient au sujet et c'est ce qui fait la différence d'un habile Maître de Musique avec un médiocre ou un méchant. Tous les Maîtres savent composer, mais tous n'expriment pas ce qu'ils composent selon le sens du sujet qu'ils traitent, et quelques-uns, quoique sçavants en musique, font remarquer de la joye dans les endroits où il n'y avoit à paroistre que de la douleur.... »

3. Il serait assez peu probable que Lully ait composé une pièce de cette importance en quelque sorte à l'improviste. Les expressions de M^{me} de Sévigné donnent

lieu d'en douter grandement, tout en confessant notre ignorance sur la date de ce morceau.

Quoi qu'il en soit, le *De profundis* et ce *Miserere* restent certainement les meilleurs motets du recueil. Des pages très expressives s'y lisent, d'un sentiment noble et d'un beau caractère. L'orchestre y a des ritournelles à cinq parties bien écrites, de valeur réelle. Cependant la pauvreté de la technique fatiguera l'attention assez vite. Une monotonie fâcheuse résulte de ces suites de chœur où les parties cheminent d'un bout à l'autre note contre note, sans qu'aucune ose jamais le moindre dessin indépendant.

C'est un élément de variété bien insuffisant que la sonorité contras-tée du grand chœur et des solistes, quand tout est ainsi écrit de même sorte. Car, si le compositeur s'essaie de loin en loin au style d'imitation en quelques passages à deux voix, il y paraît trop mal à l'aise pour s'y attacher longtemps. Il a hâte de revenir à ses suites familières d'intervalles consonants. L'accompagnement instrumental témoigne encore de son peu d'aptitude à combiner des contreponts originaux. Les violons seuls ne sortent pas du « style d'air » : joints aux voix, ils ne font que les doubler, sans apporter à l'ensemble aucun élément nouveau.

Les motets à deux chœurs de Du Mont emploient bien les mêmes ressources et sont au fond établis sur le même plan. Mais ils procèdent d'un tout autre esprit. Et la technique et l'écriture en sont trop dissemblables pour qu'après les avoir seulement lus, on puisse s'en tenir à l'opinion traditionnelle qui n'y voudrait voir qu'une imitation de l'œuvre de Lully.

Le style vocal de Du Mont, plus riche et plus abondant, est aussi bien plus divers. Nous y trouvons en quelque sorte le répertoire de toutes les formes musicales alors pratiquées et telles qu'il s'en était séparément servi en ses compositions antérieures. Elles alternent ici avec un art consommé.

Il ne s'interdit point dans les chœurs le style mélodique de l'air de cour, bien qu'il en fasse un emploi très sobre. Il en sait tirer même à l'occasion d'admirables effets. Quoi de plus beau, par exemple, que le début du 8^e motet, *Super flumina Babylonis*, où une lamentation

plutôt à entendre d'ailleurs que l'ouvrage était déjà connu et que l'effet en fut simplement rehaussé par la présence des musiciens du roi : « Ce beau *Miserere* y étoit encore augmenté... » L'œuvre de Lully était peut-être la même que celle qui, six ans auparavant, avait été exécutée à Ténèbres avec succès. Robinet (Lettre du 2 mai 1666) en avait fait mention :

Mais dessus tout fut admiré
Un excellent *Miserere*
Du sicur Lully nommé Baptiste. .

Les Mémoires de Dubois, valet de chambre du roi, font allusion vers 1664 à un *Miserere* de Lully alors nouveau et que Dubois, bon musicien lui-même et ancien chanteur des petits concerts de Louis XIII, avait entendu avec grande admiration. Voyez les fragments publiés des Mémoires de Dubois dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2^e série, IV (septembre 1847).

pénétrante, esquissée d'abord par un ténor solo après avoir été comme suggérée dans le prélude instrumental, s'élève des soprani du chœur, soutenus de l'harmonie plaquée des autres voix? A peine si, de loin en loin, une ou deux parties se détachent, accusant une dissonance expressive, marquant une brisure du rythme. Le sens des paroles justifiait parfaitement ici cette uniformité d'ailleurs exceptionnelle¹.

Généralement les chœurs sont conçus d'autre sorte. Ils procèdent par imitations très libres, imitations plus rythmiques que mélodiques, et chaque partie y suit une marche indépendante, sans que thèmes ou fragments de thèmes soient régulièrement présentés par toutes. Ce n'est pas l'exactitude presque systématique du contrepoint fugué classique; mais le procédé ne manque ni de logique ni d'élégance.

Ce style était d'ailleurs de tradition française assez ancienne, car Du Caurroy, à ce qu'il me paraît, n'écrit pas d'ordinaire très différemment. Du moins si l'on voulait définir par quoi sa polyphonie reste originale à côté de celle des écoles italiennes de son temps, il faudrait y signaler les mêmes habitudes. Il est aussi très rare chez Du Caurroy que les sujets circulent à toutes les voix. Plus souvent deux groupes y traitent alternativement le thème et le contre-sujet qui l'accompagne. D'autres fois même, ce thème n'est soutenu dans toutes les parties que de contrepoints libres. Aucun maître moins que celui-là n'a fait usage de l'harmonie plaquée sous une mélodie prédominante (il est bien plus sobre de cette combinaison que les polyphonistes classiques). Aucun n'est plus éloigné du « style d'air ». Même quand le dessin de ses divers contrepoints paraît le moins caractéristique, le sens expressif de la mélodie toute seule serait encore trop vague pour déterminer la marche et la signification de la pièce². Cette musique « grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine, où l'on fuit ce qui est commun avec observation de cadences rompues pour chercher ce qui est de plus rare et de moins usité », le P. Parran l'avait bien jugée en en faisant un genre très à part: aussi loin de la musique d'air que de celle qui s'accompagne, comme il dit, « de fugues naturelles et non contraintes »,

1. Les effets de ce genre ne sont jamais longtemps prolongés chez Du Mont. Ici même la phrase est assez courte, et encore de temps en temps de brèves réponses des solistes, en duo ou en tri, viennent en interrompre le cours. Partout où le musicien use de cette forme, il ne manque pas de se mettre en garde contre ce qu'elle peut entraîner de monotonie. Le souci de varier son style en ces pièces de dimensions considérables s'affirme d'ailleurs par tous les détails de la réalisation.

2. En revanche, il semble bien que chez Du Caurroy un sentiment nouveau, celui de la beauté sonore réalisé en soi par un certain groupement de notes, se fasse déjà jour. Chaque note de ces figures mélodiques superposées y paraît moins conçue comme dépendante de celles qui la précèdent ou la suivent qu'en fonction des résonances harmoniques qu'elle est susceptible de déterminer. Cette polyphonie présente la valeur esthétique et même émotionnelle des groupes de sons que fait naître la marche des parties. Cette recherche, à demi consciente peut-être, des sonorités complexes des accords, abstraits et considérés pour leur charme propre et non parce qu'ils servent de base à une mélodie plus ou moins indépendante, constitue un trait très caractéristique de l'art de Du Caurroy. Elle explique les règles de sa rhétorique musicale et par quoi il diffère des polyphonistes classiques.

celle dont Roland de Lassus lui semblait avoir fourni les plus excellents modèles¹.

Du Caurroy est, au sens propre, le premier de nos classiques. Son influence s'exerça longtemps après sa mort. Le P. Mersenne empruntait à ses manuscrits ou aux cahiers de ses élèves tout ce qu'il dit du contrepoint et de la musique figurée et même les exemples qu'il en donne. Il est très certain que ces préceptes faisaient toujours, bien des années plus tard, le fond de l'enseignement. Et ses œuvres mêmes n'étaient point oubliées, puisque, au témoignage de Brossard, on chantait encore sa *Messe des Trepassez* aux services funèbres des rois et des princes à Saint-Denis, en plein xviii^e siècle². C'est aux traditions de l'école de ce maître que l'art français doit certainement d'avoir résisté aux prétentions envahissantes des compositeurs d'airs de cour et à l'exemple de Lully, lequel, avec le génie dramatique en plus, n'est que le plus illustre d'entre eux. A l'époque où Du Mont écrivait ses premières compositions, le souvenir de Du Caurroy était encore vivant et ses ouvrages familiers aux musiciens. Il est tout naturel de retrouver chez lui, au travers des dissemblances qu'expliquent assez les vicissitudes du goût et la transformation des moyens d'exécution, les traits les plus essentiels de la manière du vieux maître.

Il n'a rien gardé cependant de la gravité, austère et un peu nue, du musicien de Henri IV. Son art est d'ordre moins abstrait. Il ignore cette profondeur qui ne se laisse pénétrer que par l'assiduité de la méditation, et ces sévères beautés dont la grâce ne vient que bien rarement faciliter l'intelligence. C'est au cœur que directement il s'adresse. Là comme partout, il sait parler familièrement la langue qui lui en ouvrira le chemin. Moins réservée, moins hautaine, sa musique reste plus proche de nous parce qu'elle est avant tout humaine et expressive.

Avec une très remarquable intelligence, le musicien a presque toujours réservé aux grands ensembles les parties où l'émotion reste la plus générale : commentaire moral à la façon du chœur des tragédies grecques ou expression dramatisée d'un sentiment collectif. En ce dernier cas, il atteint parfois à des effets d'un réalisme intense. Que la situation s'y prête, et c'est une foule véritable qui s'anamera sous nos yeux. Tout un peuple, de ses mille voix, fera monter vers le ciel ses lamentations ou ses prières : sans acteurs, sans spectacle, sans décors, cette musique vivra d'une vie plus réelle que n'importe quel chœur d'opéra du temps. Et pour le dire en passant, pourquoi faut-il que, par la main

1. Le P. PARRAN, *Traité de la Musique théorique et pratique*.

2. Cette messe ne fut livrée à l'impression qu'assez longtemps après la mort de l'auteur, en 1636 (Du Caurroy était mort en 1609). Ce fait prouve assez qu'elle était encore fréquemment exécutée. Gantez la cite avec éloge, et au temps de Sauval, vers 1650, elle se chantait tous les ans, le jour des morts, à Notre-Dame : « La musique de cette messe, dit l'historien du vieux Paris, est très lugubre, savante et achevée, elle attendrit les cœurs les plus durs et même épouvante. »

Les *Meslanges* de Du Caurroy sont en cours de publication dans la collection de M. H. Expert.

de Lully, l'opéra français ait répudié sous de vains prétextes ces formes amples et complexes, les mieux appropriées qui fussent à la nature du drame, hors du dialogue des protagonistes ?

La même liberté de main éclate dans les détails du style. Traits de forme diverse, passages vocalisés à toutes les parties, superposition de rythmes et d'attaques en des mouvements souvent rapides : autant d'artifices par où s'anime et se vivifie le discours musical. Mais au prix de difficultés qui rendraient encore aujourd'hui l'exécution de ces chœurs passablement ardue. Elles attestent la maîtrise des chanteurs de la Chapelle, et, bien mieux que les ouvrages de théâtre, le haut degré de culture à quoi étaient parvenues les bonnes compagnies musicales d'alors.

Le talent d'expression des artistes, leur goût, leur intelligence, leur style, se révèlent plutôt dans les épisodes confiés au petit chœur. Qu'ils soient traités en solo — c'est le cas le moins fréquent — ou que deux ou plusieurs solistes y unissent leurs voix, le style en est partout entièrement opposé à celui des grands chœurs.

Ce style, nous le connaissons. Il nous est apparu dans les œuvres antérieures du maître, *Cantica sacra*, *Meslanges*, recueils de motets. Polyphonie abrégée, de trame moins serrée que la polyphonie classique, où l'orgue se charge volontiers de tout le remplissage pour laisser aux voix, réduites en nombre, les traits caractéristiques de l'ensemble. Si le simple duo canonique en imitation suivie — forme ordinaire des *Cantica* — n'y est pas très commun, tous les groupements de trois, quatre ou cinq voix y demeurent exactement traités en style de « Meslange ». Ce sont bien ces contrepoints très mélodiques et très expressifs, tels qu'ils ne sauraient être qu'à peine modifiés lors des diverses combinaisons où le musicien les engage. Le rythme seul ne leur garderait pas leur personnalité ; car le dessin y participe trop de la flexibilité du discours pour n'avoir pas écarté toute forme trop artificielle. L'enchaînement nécessaire des intervalles, et non la disposition des accents rythmiques, leur donne leur signification presque entière.

Ce respect imposé du dessin mélodique d'un thème, l'ancienne polyphonie ne s'en embarrassait guère. La mélodie, moins organiquement constituée, n'apparaît pas chez les vieux maîtres si précise. Même quand elle n'est pas tirée du fonds commun où chacun puise librement, sa valeur émotionnelle, assez faible à la première exposition, ne s'accroît qu'au cours du développement. Il faut un afflux d'éléments nouveaux pour renforcer le trait grêle souvent un peu sec de la monodie primitive. Il importe donc peu qu'une intlexion nouvelle en altère la forme originelle si elle favorise une combinaison intéressante¹.

Ici, tout au contraire, le contrepoint doit se soumettre aux exigences d'une phrase qui vaut par soi-même. Et le triomphe de l'art sera que ces

1. «... Pour les Motets ni pour les Meslanges... il n'y a point de Dessus ny de Basse qu'on ne change pour faire les autres Parties selon la volonté du Compositeur », dit Jacques de Gouy en la préface de ses *Airs à quatre Parties* (1650). Il opposait ici le style de l'air à celui de la musique figurée polyphonique.

mélopées aux contours arrêtés se plient aux combinaisons ingénieuses et savantes dont les maîtres de l'âge précédent avaient enrichi la technique. Mieux qu'un autre, Du Mont excelle à ce difficile travail. Les formes qu'il invente, sa main les superpose et les enlace en un harmonieux ensemble sans rien leur ôter de leur grâce ou de leur vigueur.

Peut-être l'invention mélodique de notre musicien s'exerce-t-elle là avec son originalité la plus séduisante. Les véritables *solî*, d'ailleurs rares chez lui, ne sont pas toujours partie maîtresse de son œuvre. Certains de ses airs — si l'on peut employer ce mot, — malgré une mélodie agréable et naturelle, choquent le goût moderne par le rappel importun de rythmes et de formules directement empruntés aux pièces à forme fixe des suites de clavecin. Réminiscences plus ou moins vagues de gavottes et de courantes, elles peuvent s'excuser musicalement : elles n'en paraissent pas moins déplacées, même à qui tient compte des idées du temps.

Nous nous sommes déjà expliqué à ce sujet. Il n'est pas hors de propos de faire remarquer aussi que le texte des psaumes ne se prête pas toujours parfaitement à l'expression musicale. À côté de passages vraiment lyriques du sentiment le plus profond, il est tels versets descriptifs ou simplement narratifs que l'inexpérience du compositeur peut être embarrassée de traduire¹. Les formes fixes, consacrées par la musique instrumentale, devenaient alors une ressource assez utile. Sans traduire précisément les paroles, la mélodie arrivait à s'y superposer sans trop de disparate. Et dans un cadre déterminé d'avance, les idées musicales s'enchaînaient logiquement, alors qu'à défaut de cet artifice rien n'aurait pu en arrêter l'ordonnance et la marche².

Cela semble si vrai qu'ailleurs, mieux servi par son texte, Du Mont a su trouver des accents extrêmement expressifs. Maintes fois, dans les psaumes, les sentiments les plus douloureusement humains sont rendus avec une admirable vigueur, un réalisme plus dramatique que lyrique. Alors la voix du soliste récitant s'épanche en mélopées pathétiques, presque déclamées déjà. C'est, avec plus de liberté encore, le style des motets que j'ai appelés « récitatifs ». Le *Dialogus de Anima*, quelques pièces du recueil de 1668 ne sont pas autrement écrits que les récits, plus ou moins développés, par quoi débudent la plupart des

1. C'est l'inconvénient de tous les textes un peu développés qui n'ont pas été conçus en vue de l'usage musical auquel ils se trouvent employés. Pour trancher la difficulté, il eût fallu pouvoir y faire des coupures, et les scrupules des musiciens ne l'ont pas permis. Bien que ces psaumes, n'étant pas destinés à être exécutés à leur place liturgique, eussent pu être traités comme des motets modernes, on n'y supprime jamais aucun verset : chacun y garde toujours sa place. Tout ce qui est toléré, c'est de ne pas les mettre en musique jusqu'à la fin et de se contenter d'en traiter seulement le début.

2. Outre cette considération pratique, il faut considérer que ces mélodies, trop rythmées à notre gré et trop proches des airs de danse, s'emploient ordinairement pour la traduction des sentiments d'allégresse et de jubilation. Aucun compositeur ancien n'éprouve en pareil cas le besoin de rendre ces sentiments autrement qu'en une pièce profane. Carissimi abonde en thèmes de ce genre : voir par exemple le premier air de la fille de Jephthé dans l'oratorio de ce nom.

grands motets. Alors même que cette entrée en matière est assez courte, quand après l'exposition d'un thème entrent d'autres voix pour traiter ce thème ou l'un de ses fragments en trio ou en quatuor, ce bref récit revêt un caractère vigoureux, pénétrant, très significatif et tel que le serait un air d'oratorio dramatisé.

Peut-être serait-on enclin à croire que, au moins en de tels passages, le style du drame lyrique a pu, même à son insu, influencer le compositeur. Je ne le pense pas. A l'époque où ces motets (les premiers au moins) firent leur apparition, l'opéra était encore d'introduction bien trop récente pour s'imposer à des maîtres arrivés au sommet de leur carrière. Et Du Mont, nous venons de le dire, avait écrit de la sorte avant toute tentative durable de musique dramatique. De plus, en vérité, cette déclamation diffère trop de celle de la scène. Elle n'en a pas la majesté soutenue, ni l'allure un peu conventionnelle, ni l'indifférence mélodique. Plus vivante et plus simple, elle demeure plus près de la nature, que le récitatif de Lully n'interprète le plus souvent qu'au travers des habitudes de déclamation des acteurs tragiques. Enfin n'est-il pas remarquable que les motets de Lully soient justement ceux où ce style soit le plus rare, tellement rare même qu'on peut dire qu'il n'y figure point ? Et cela seul ne suffit-il pas à prouver que ni lui-même directement, ni son œuvre dramatique, n'en ont fourni le modèle ¹ ?

La diversité de l'écriture vocale, suivant l'effet voulu et les ressources mises en œuvre, reste donc le trait saillant des grands motets de Du Mont. Il alterne ces procédés suivant une progression voulue, au cours de chacune des deux ou trois grandes divisions qui partagent sa composition, et voici comment il procède d'ordinaire. D'abord un prélude instrumental à cinq violons, quelquefois à quatre, assez court généralement, mais toujours expressif et de grand style ². Il y a effort visible pour approprier cette introduction symphonique au sentiment général de la pièce, pour en faire mieux qu'un ensemble harmonieux sans signification précise ³. Sur le dernier accord commence le premier épisode, le plus souvent en récit presque dramatique à voix seule. Solo deve-

1. L'influence de l'*Histoire sacrée* de Carissimi et des Italiens serait beaucoup plus admissible, malgré les dissemblances générales que nous avons signalées précédemment, lesquelles ne permettent guère de croire à une imitation consciente et voulue.

Pour ce qui regarde Lully, je néglige l'argument qu'on aurait quelque raison de tirer de la différence fondamentale du sentiment harmonique. L'harmonie de Lully, toujours pure et souvent puissante, est extrêmement pauvre et monotone. Il n'a aucune curiosité ni aucune recherche, au contraire de Du Mont, dont la musicalité paraît très supérieure. Le chromatisme, source d'effets harmoniques souvent heureux, fait complètement défaut au Florentin. Même Cambert sous ce rapport le dépasse. Lully n'est vraiment grand que dans la déclamation dramatique. En dehors du récitatif ou de l'air déclamé, il n'est lui-même que par exception

2. Ces préludes comptent au moins une vingtaine de mesures. Beaucoup, plus importants, reproduisent exactement la forme de l'allemande, à deux reprises.

Quelques pièces n'ont pas de prélude instrumental : la 6^e, *Domine in virtute tua* ; la 11^e, *Exultat animus* ; la 13^e, *Magnificat*.

3. Nous avons vu que quelquefois le thème du premier récit est esquissé ou préparé dans la symphonie.

loppé plus ou moins, ne servant parfois qu'à exposer un thème repris à deux, trois ou quatre voix par le petit chœur des solistes dans le style figuré des *Meslanges*. La basse continue y suffit à l'accompagnement. Sans arrêt, à la conclusion, entre le grand chœur toujours soutenu des instruments. Il poursuit quelque temps (ordinairement coupé de brèves répliques des solistes, diversement disposées), pour aboutir quelquefois à une large cadence à la dominante, que suivront d'autres phrases indépendantes dites par un ou plusieurs chanteurs du petit chœur et précédées de ritournelles à deux violons avec ou sans répliques concertantes. En ce cas, une reprise générale des chœurs et de l'orchestre sur un autre thème amène la cadence finale, suivie d'un repos plus ou moins marqué.

Il y a généralement deux ou trois épisodes équivalents, disposés sur un plan analogue à celui-ci ¹. Quand il y en a trois, le second ne consistera parfois qu'en un unique morceau du petit chœur : duo, trio, solo même, sans que la masse vocale intervienne ². En ce cas, les instruments assumeront un rôle un peu plus important : une ritournelle de violons sera chargée de conclure. Chaque épisode comporte au moins une centaine de mesures, indissolublement unies malgré la diversité des formes. Le motet tout entier représente 250 ou 300 mesures avec une durée d'environ vingt minutes, autant qu'on en puisse juger sans l'exacte tradition des mouvements.

Si les œuvres antérieures de Du Mont nous fournissaient déjà les modèles de tous les procédés d'écriture vocale ³, l'emploi des instruments, en ces motets, révèle quelque nouveauté. Non pas précisément pour les ritournelles, qu'annonçaient bien les répliques des violes concertantes dans les *Cantica* ou les motets de 1681. Mais les introductions symphoniques des grandes pièces sont remarquables.

Comme celles du *Dialogus de Anima*, elles manifestent, nous l'avons dit, une tendance très intéressante à l'expression précise, adéquate au sentiment général du texte ⁴. Sans doute, les préludes aux meilleurs motets de Lully sont expressifs aussi ; mais, écrits comme ils le sont en style d'air, ce n'est que par la grâce d'une mélodie touchante ou pathétique. Le style de Du Mont a beaucoup plus de profondeur. Sa

1. L'ordre des combinaisons ordinaires est toutefois toujours tel que deux morceaux analogues ne voient pas. Le premier épisode finissant par un grand chœur, le second commencera toujours par des passages dits par les solistes et inversement.

2. Du Mont a usé quelquefois d'une disposition vocale singulière. Il donne une mélodie assez longue à deux solistes à l'unisson. Par exemple dans son 8^e motet *Super flumina*, le soprano et la basse-taille chantent ainsi unis pendant 23 mesures.

N'était l'absence de toute indication, on serait tenté de croire qu'il n'y a là qu'une variante, une *facilité*, le solo étant exécuté suivant les cas par l'un ou l'autre chanteur. N'oublions pas que ces œuvres n'ont été publiées qu'en parties séparées.

3. Il n'en reste pas moins évident que, dans les derniers ouvrages, il en a beaucoup étendu l'usage. Les proportions considérables des grands motets l'ont induit notamment à approfondir l'art du développement et surtout à élargir le cadre de ses modulations.

4. Au surplus, le *Dialogus de Anima* est certainement presque contemporain des grands motets ; tout au plus de quelques années antérieur.

trame musicale, plus solide, se prête à des effets plus intenses. Une émotion forte et complexe se dégage de l'harmonieux concert de ces quatre ou cinq parties d'instruments qui, en toute indépendance, se mêlent, se croisent, se répondent. Et malgré quelques heurts dont pourraient s'effaroucher les puristes, les voix de cet orchestre naissant concertent déjà avec beaucoup d'aisance et de hardiesse. En vérité, on ne voit pas ce que Lully eût pu apprendre au musicien qui écrivit ces pages. Lui-même serait plutôt moins correct dans la réalisation de ses accords : et d'ailleurs il n'a, pour ainsi dire, jamais rien composé dans ce goût, puisqu'il ne sort guère de la forme de l'air accompagné.

Du Mont reste partout fidèle, au contraire, à la tradition polyphonique. Polyphonie libre d'imitations sans doute, mais réelle et telle qu'elle apparaît dans l'œuvre d'orgue ou de clavecin des contrepontistes de sa génération. Les Allemandes, les autres pièces graves des *Suites* de Chambonnières ou Louis Couperin en donneraient une idée assez exacte. Rien de plus compréhensible au surplus, puisque les introductions d'orchestre ne sont qu'une reproduction amplifiée des préludes d'orgue, improvisés ou non, qui certainement précédaient tous les motets à basse continue.

Ces symphonies nous aideront même à comprendre la façon dont le compositeur entendait le style d'orgue. Contribution précieuse, puisque, tout grand organiste qu'il ait été, il n'a rien publié pour son instrument. De ce qu'il dut écrire en sa longue carrière à Saint-Paul, à peine subsiste-t-il une douzaine de morceaux, insérés dans ses livres de Motets ou conservés en quelques recueils manuscrits¹. Tous aussi loin du style observé (des pièces de Titelouze par exemple) que des formes trop exclusivement mélodiques qui vont prévaloir. Rien qui rappelle ces récits d'un jeu de détail, cromorne ou voix humaine, ces basses de trompette ou de tierce, ces soli brillants de cornet soutenus de tenues plaquées, qui composent le fond des livres des Nivers et de leurs successeurs². Ce sont presque toujours des Allemandes (quelques-unes

1. Exactement treize à ma connaissance : trois *Allemandes* dans un manuscrit de la Bibliothèque de Munich (1503 L) ; une *Allemande* et une *Allemande grave* dans les *Meslanges* de 1657 ; une *Allemanda gravis* dans les *Cantica* de 1652, présentée d'abord pour quatre violes et à la fin du volume transportée avec quelques petits changements en tablature d'orgue ; une autre dans le recueil des *Motets à deux voix* de 1668, d'abord donnée pour deux dessus de violons et basse continue, puis en tablature d'orgue et modifiée en conséquence. En outre, le recueil manuscrit Vm⁷ 1852 de la Bibliothèque Nationale (lequel est une collection de pièces de Chambonnières suivies d'autres de divers auteurs) renferme huit pièces de Du Mont, dont six *Allemandes*, une *Courante* et une *Parane*. Une des allemandes de Munich et celle des *Cantica* s'y retrouvent : restent donc six pièces nouvelles en tout.

Les morceaux des deux recueils manuscrits de Munich et de Paris sont plutôt présentés comme pièces de clavecin : mais il y a si peu de différences (si même il y en a) avec celles qui sont dites pour orgue dans les livres imprimés qu'il faut les estimer propres à l'un et l'autre instrument.

On peut, si l'on veut, considérer aussi comme pièces d'orgue ceux des préludes à deux violes des *Meslanges* que l'auteur indique comme pouvant être exécutés en façon de duo sur le clavier.

2. On n'en saurait conclure que Du Mont n'ait pas cependant pratiqué ce style à

plus spécialement dites *Graves* ou *Lentes*) et telles qu'aucune, à l'église, ne semblerait déplacée, même dans le cas où l'instrument, orgue ou clavecin, n'est pas spécifié. Malgré le titre, il faut se garder d'y voir des airs de danse. La forme en reste très libre : la mélodie n'y garde aucun rythme imposé, et les proportions mêmes des reprises ne s'astreignent pas à la mesure ordinaire des pièces à forme fixe ¹.

Nous retrouvons cette écriture et cette disposition dans la plupart des préludes symphoniques des motets. Rien ne serait donc plus légitime que de les ranger tout à côté des pièces d'orgue ou de clavecin qui subsistent si leurs préoccupations expressives ne les classaient à part. Bien entendu, rien de pareil ne se laisse soupçonner dans ces Allemandes pour le clavier, où le souci de la forme et de l'ordonnance apparaît seul. Quand il écrivit ces symphonies pour les violons, le compositeur a conservé le cadre classique, mais en s'efforçant de l'agrandir en vue d'effets nouveaux, encore presque inconnus, on peut le dire, à la musique instrumentale.

Lorsque les violons servent à l'accompagnement proprement dit, ils doublent les voix du grand chœur, suivant le procédé traditionnel dont les motets de J. Veillot nous ont montré l'exemple le plus ancien. C'est un moyen de renforcer la sonorité de l'ensemble et sans doute aussi le dernier souvenir de la doublure instrumentale des chanteurs, ordinaire au temps de la polyphonie classique. Violons et basses ont hérité du

l'orgue. Je croirais assez volontiers qu'il n'y a pas manqué. J'ai dit plus haut les raisons qui peuvent faire supposer que Buterne, son successeur à Saint-Paul et organiste du roi dès 1678, a été son disciple. Il est assez probable que cet artiste écrivait dans le goût de ses collègues ou à peu près, car c'était le style alors à la mode. Il n'y a peut-être pas trop d'imprudance à remonter du disciple au maître. Mais c'est une hypothèse.

En tout cas, ce qui est certain, c'est que Du Mont fut toujours loin de se confiner exclusivement dans ce genre trop strictement mélodique.

1. Une lettre de C. Huygens à Du Mont du 6 avril 1655 prouve pareillement que le maître se souciait peu de suivre là-dessus l'usage courant. Huygens le lui fait remarquer en le remerciant de l'envoi de pièces de clavecin (ou d'orgue), notamment d'une allemande pour laquelle Du Mont avait « emprunté » le début d'une allemande de son correspondant : « Vous avez prins plaisir à vous estendre en cette piece tout du long de la fugue et véritablement y avez couché de fort beaux passages : mais je ne sçay si en vous proumenant de la sorte, vous avez prins garde à la longueur de la première partie, qui est de 24 mesures si j'ay bien compté au regard de la seconde qui n'en a que 17 ; ou si peut estre vous ne vous attachez point à cette observation de rendre les deux parties esgales, au moins de faire la dernière plus longue... » Huygens ajoute que, suivant l'exemple de « certains grands compositeurs en des pièces célèbres », il se borne à douze mesures pour chaque reprise, « sachant bien, dit-il, que dans les pauvres productions que j'enfante, il faut que je me garde de faire passer un grand Prélude pour une Allemande ».

Nous n'avons pas eu l'occasion de faire beaucoup allusion au cours de cette étude à la correspondance entre Huygens et Du Mont, qui semble cependant avoir été assez active. Les cinq lettres de Huygens qui subsistent ne présentent pas un intérêt capital. Echelonnées sur les années 1655, 1658, 1660 et 1674, ainsi qu'une lettre de Christiaan Huygens écrite sur l'ordre de son père, elles n'ont trait qu'à des envois de pièces de clavecin, de viole ou d'autres instruments. Elles renferment aussi des questions de théorie, touchant le respect dû aux règles, le passage de consonance à autre consonance, etc... Malheureusement les réponses de Du Mont, qui seraient intéressantes à connaître, n'ont pas été conservées.

rôle des cornets, des bassons ou des trombones. Maintenant que l'usage des grands motets accompagnés est à peu près courant, les compositeurs en usent avec plus d'ingéniosité qu'autrefois. Ils ménagent quelques repos aux instruments, se servant de leurs entrées successives pour souligner telle ou telle phrase saillante. Ils leur laissent parfois garder le silence. Obtenir plus de plénitude et de vigueur en vue d'une exécution particulièrement solennelle ne serait plus suffisant. L'effet dynamique de l'orchestre doit être surtout distribué pour contribuer à la variété dans une certaine mesure.

Comme ses contemporains, Du Mont, pour le doublement des parties, suit la règle commune des transpositions imposées par la nature et l'étendue des instruments. Mais de ces arrangements nécessaires va naître l'idée d'une disposition originale, singulièrement développée plus tard en l'œuvre de ses successeurs. Les deux dessus de violons de l'orchestre se séparent. Tandis que les premiers doublent les soprani du chœur, les seconds s'essaient à esquisser au travers de l'harmonie un contrepoint indépendant, évoluant en toute liberté sans plus dépendre d'aucune partie vocale¹. Etablie au-dessus des premiers violons et des soprani ou bien croisant avec eux, cette partie nouvelle, par le dessin et le rythme, cherche à se distinguer des autres.

Ce n'est plus, ainsi que dans les chœurs du *Dialogus de Anima*, une cinquième ou sixième voix instrumentale venant étendre et compléter les accords du chœur. Mais bien le premier essai d'accompagnement obligé, devant souligner dans l'ensemble une nuance expressive de détail ou relever d'une broderie délicate la splendeur un peu massive de ses puissantes sonorités.

Il faut éviter assurément d'exagérer l'importance de cette innovation, telle qu'elle se présente au cours de ces motets. On ne peut dire que Du Mont en ait systématiquement usé dans tous les chœurs. Maintes fois aussi, ce contrepoint se réduit à une sorte de variation de la partie vocale (haute-contre généralement ou basse-taille), qui se trouvait privée de sa doublure instrumentale. Mais même en ce dernier cas, la transposition à l'aigu, au-dessus de toutes les autres, et la transformation du rythme suffisent encore à conférer à ces traits un caractère particulier, enrichissant l'ensemble d'un élément nouveau. Enfin, il est assez de passages où le contrepoint des violons se montre franchement original et tel qu'on ne puisse refuser au compositeur l'honneur d'avoir tenté une voie encore inexplorée.

Rien de semblable ne se lit dans les motets de Lully. Il n'a jamais essayé d'isoler du chœur une des voix de son orchestre. Tout au plus — et rarement — se permet-il de broder timidement la partie supérieure. Mais ce n'est plus la même chose. Cet ornement presque superflu n'augmente point la signification de l'œuvre.

1. C'est ainsi que se partagent le plus souvent les deux violons. Mais il arrive aussi que la doublure des voix passe au second, les premiers prenant à leur tour la responsabilité du contrepoint.

Le procédé de Du Mont eut une rare fortune. Les musiciens qui vinrent immédiatement après lui le lui empruntèrent, tout en l'étendant considérablement.

Lalande, dont les premiers motets sont presque contemporains des derniers ouvrages du vieux maître, ajoute toujours à ses grands chœurs l'accompagnement d'un contrepoint d'un ou même de deux violons dont les traits rapides circulent infatigablement au travers de la trame harmonique ¹. Charpentier, après lui, fera de même, et Campra, et Rameau et tout le xviii^e siècle. Non seulement à l'église, mais encore au théâtre. Il n'est pas un des successeurs immédiats de Lully qui ne procède de la sorte, dans les chœurs de ses opéras. Cette écriture devient classique : et jusqu'au jour où l'orchestre entier adoptera des formules mélodiques et rythmiques indépendantes des voix qu'il accompagne, ce sera le seul moyen — ou presque — d'introduire à l'occasion quelque variété et quelque mouvement dans l'unisson compact du chœur et des instruments.

Mais laissons ceci : encore qu'il soit assez piquant de voir l'opéra emprunter au motet quelques-uns de ses procédés, lui qui fut tant accusé, et je crois bien à tort, de lui avoir imposé les siens. Ne quittons point le domaine de l'art religieux encore en ce temps le plus vaste, puisque Du Mont n'en a guère connu d'autre. Il me paraît acquis que le grand motet accompagné, tel qu'il est sorti de ses mains, a réalisé le type, achevé déjà dans ses lignes principales, du style d'église français du xviii^e et d'une bonne partie du xix^e siècle. Bien mieux que Lully, il en a déterminé l'écriture vocale. La forme exclusive de l'air et des chœurs en harmonie verticale, chère au Florentin, ne lui survécut guère. Les musiciens de mérite venus après lui sentirent le besoin de varier par quelques artifices de contrepoint, même élémentaires, la monotonie de cette succession d'accords plaqués qu'ils se gardèrent toujours d'imiter.

Quant à l'ordonnance des morceaux, à la division de l'œuvre en épisodes presque indépendants, traités avec des moyens différents, les motets de Du Mont indiquaient assez clairement la tendance. Il en est de même pour la disposition de l'orchestre et l'importance de son rôle. C'est de ce côté cependant qu'il laissait le plus à faire, et aussi par là que les innovations, trop fidèlement calquées sur les progrès de l'orchestre de théâtre, ont été les moins heureuses et les plus justement contestables ².

1. Sans doute c'est principalement dans ses compositions les plus récentes que Lalande donnera à ce procédé toute l'extension qu'il comporte, en l'appliquant même souvent ailleurs que dans les grands chœurs. Mais le premier de ses motets connus, le *Te Deum* (qui est de 1684), montre qu'il s'en est servi et tort largement dès avant la mort de Du Mont, antérieurement en tous cas à la publication du livre du maître. Le *De profundis* de Lully, composé l'année précédente, ne renferme rien de pareil.

La date des motets de Lalande nous est donnée assez exactement par les indications d'une copie manuscrite de ses livres imprimés, marquant pour chaque pièce l'année où elle fut écrite ou exécutée pour la première fois.

2. Aucun des grands motets de Du Mont n'indique d'autres instruments que les

Assurément, il serait absurde de faire honneur au seul maître de la Chapelle de Louis XIV de tout ce que la forme qu'il établit renfermait de fécond et d'original. Elle n'avait pas jailli tout armée de son cerveau. Je me suis efforcé de montrer d'ailleurs ce qu'il devait à ses devanciers depuis Formé. Et nous connaissons trop peu d'œuvres des cinquante premières années du XVII^e siècle pour essayer de le mesurer avec exactitude. Ce qu'on ne peut lui refuser, c'est d'avoir eu pleinement conscience des voies où l'art pouvait sans témérité s'engager et harmonieusement coordonné les ressources jusqu'alors dispersées de la musique de son temps. Il sait leur faire leur juste part et veut n'en délaissier aucune. Un indiscret amour de la nouveauté ne lui fait point répudier l'héritage du passé. Les éléments divers dont il façonne l'édifice de son œuvre dernière, nous les avons retrouvés en ses premiers ouvrages, où il s'était plu à les perfectionner tour à tour avant de tirer des beautés neuves de leur combinaison savante. Le contrepoint encore classique des *Meslanges* et des *Cantica*, le style presque récitatif de ses dialogues, la ligne fermement tracée ou naïvement ornée de tels ou de tels de ses airs, l'harmonie sévère ou fleurie de ses basses continues, les ritournelles timides encore mais déjà expressives de ses violes : tout cela, sous un aspect plus riche et dans de plus amples proportions, reparaît en ces motets de 1686 où se résume l'effort de sa vie tout entière et qui contenaient en germe près de deux siècles de musique française.

Du Mont reste donc un précurseur et ce rôle suffirait à sa gloire. Des formes transitoires issues de l'art polyphonique en son évolution, il a su dégager une formule précise. Auparavant la musique, si l'on peut dire, hésitait encore. Avec Formé et son école, une étape importante, certes, venait d'être franchie : cependant, un retour en arrière demeurerait

cinq parties de violons. Il n'y a donc chez lui aucun coloris orchestral, et l'on n'est même pas fondé à supposer que les violons fussent renforcés des hautbois et bassons qui, sans partie spéciale sur la partition, figuraient cependant dans l'orchestre d'opéra.

Toutefois un certain nombre de pièces du recueil de 1681 (*Motets à deux, trois et quatre parties pour voix et instruments*) comportent, en même temps que deux ou même trois violes, une partie imprimée de basson, chargée de la basse alors que les violes sont employées.

C'est une simple doublure momentanée de la basse continue. L'usage d'un basson seul pour soutenir un groupe de cordes paraît assez peu admissible. Il est vraisemblable que les basses de viole ou de violon exécutaient tout le long de la pièce la basse continue avec l'orgue. Le basson et les violes seraient intervenus pour varier et amplifier la sonorité des ritournelles et passages concertants. Une disposition analogue a pu fort bien servir pour les grands motets de 1686.

Les motets de Lully au point de vue de l'orchestre sont pareils à ceux-ci : sauf l'adjonction des trompettes et timbales du *Te Deum* et de l'*Exaudiat*. Au contraire, Lalande dès sa première pièce, le *Te Deum* de 1684, emploie les hautbois dialoguant avec la voix dans deux grands récits. En plus, bien entendu, les trompettes et timbales traditionnelles. La flûte allemande en solo paraît dans son *De profundis* de 1689 : toujours depuis il s'appliquera à colorer certains passages de détail par un ou deux instruments, violons, hautbois, flûtes, ou même basson ainsi mis en dehors. On peut même dire, quoique l'idée de cette instrumentation soit certainement empruntée au théâtre, que dès ses débuts il se montre plus ingénieux et plus habile à varier ses effets que Lully dans ses opéras du même temps.

encore possible. Quant à l'art des compositeurs d'airs de cour, il était bien dégagé des traditions du passé : mais, restreint en des bornes assez étroites, ses ambitions lui avaient commandé de trop lourds sacrifices. Ce n'est qu'avec le drame lyrique, encore à naître, qu'il arrivera à sa pleine expansion. Il fallait d'abord que la musique, après avoir cessé d'être celle de l'âge précédent, devînt vraiment la musique moderne.

Dès les premiers ouvrages de Du Mont, la transformation paraît faite. De longtemps, nous ne saurions discerner au juste la part qu'il faut y faire à sa culture étrangère, tant soit peu cosmopolite, ni à ce qu'il a recueilli, en France, autour de lui qui fût propre à enrichir sa conception personnelle de l'art. Il n'importe. Ces divers éléments sont désormais inséparables, et les *Cantica* de 1652 révèlent le style original qui est résulté de leur combinaison.

Cette œuvre de début date déjà de sa maturité. Elle aurait pu suffire, car presque tout ce que Du Mont par la suite écrira, avec l'autorité que lui confèrent sa renommée grandissante et sa situation officielle, ne fera que développer ces prémisses. A ce riche répertoire des formes nouvelles de la musique pure — de celle qui garde sa suprématie sur le texte qu'elle anime et se refuse à chercher dans le verbe son principe et sa raison d'être — ne tarderont point à se joindre quelques-unes de celles que l'art récitatif a créées à son usage. Et voici définitivement constituée la langue musicale dont presque jusqu'à nos jours se serviront les maîtres français.

De même que, hors de France, l'évolution fut déterminée par d'autres artistes, lesquels n'ont rien connu des nôtres, de même plus d'un musicien chez nous a dû contribuer pour sa part au grand œuvre.

Mais ce n'est pas s'écarter de la réalité que de voir en Du Mont le plus représentatif de tous. Car de ses contemporains je n'en connais aucun, à vrai dire, qui ait gardé si exactement la mesure entre le passé et le présent, ni qui soit si franchement moderne, tout en demeurant dans la tradition. Voilà ce qui donne au maître de Louis XIV un caractère très à part, et tel qu'il vaut mieux risquer d'exagérer son mérite que de le méconnaître. Or l'histoire envers lui se montre trop oublieuse, puisqu'il semble encore qu'il n'y ait en France, au xvii^e siècle, d'autre nom que celui de Lully, à qui sera rapporté l'honneur de toutes les tentatives et de tous les progrès.

Est-ce être injuste envers Lully que vouloir mesurer la louange à son mérite ? Même dépouillée des prestiges de mensongères légendes, sa part demeure encore assez belle. Maître incontesté de la scène lyrique, bien que venu après Cambert, il imprima à l'opéra naissant une impulsion si forte qu'on peut lui conserver son titre de fondateur, fût-ce au prix d'une inexactitude. Mais hors de la scène, il passe au second rang. Technicien médiocre, harmoniste timide et sans curiosité, il n'est supérieur ni comme symphoniste ni comme compositeur de motets. Inutile d'en refaire la démonstration ; disons seulement qu'il n'a pu jouir d'une renommée aussi exclusive que parce que la vogue prodigieuse de la tragédie musicale, peu de temps après lui, vint rejeter de plus en plus

dans l'ombre les genres où justement il ne se révélait point supérieur.

En ceux-ci Du Mont, au contraire, avait surtout excellé. Jusqu'à lui, la grande musique pour l'église, si proche pour l'esprit et la facture de la pure musique, tenait la première place dans la hiérarchie des genres. Un contemporain de Henri IV ou de Louis XIII n'eût pas songé à comparer l'œuvre d'un compositeur d'airs de cour ou de ballets avec celle des maîtres de la Chapelle royale ou des grandes basiliques du royaume. Si belle fût-elle, une pièce profane était tenue seulement pour un divertissement agréable, où l'intelligence et le cœur avaient peu à faire. Il n'était de musique sérieuse (au sens moderne) et durable que religieuse. Tant que l'opéra demeure ignoré, cet art garde sa dignité éminente. Fait plutôt pour l'élite, pouvait-il lutter, dans la faveur des gens du monde et des beaux esprits de boudoir, contre la musique dramatique, dès qu'elle eut paru en tout l'éclat de sa radieuse nouveauté? Ecrire un bel opéra, on estime bientôt que c'est le plus haut effort du génie. Sans doute, les autres genres et la technique à eux propre réussissent à se maintenir encore. Toutefois leur prépondérance a vécu : l'opéra triomphant devient presque toute la musique.

A son déclin du moins, le xviii^e siècle n'en voulait plus guère connaître d'autres. Respectueux de Lully, en qui il voyait le précurseur de son esthétique, il a immolé à sa gloire le souvenir de ses rivaux. Le nom de Du Mont avait survécu : peut-être à la faveur des messes en plain-chant que le siècle avait adoptées. Mais personne ne soupçonnait plus l'importance de son rôle, au moins égale en son domaine à celle de Lully dans le sien.

Les musiciens qui écrivaient encore pour l'église subissaient bien toujours sans s'en douter l'influence du vieux maître, au travers de ses successeurs immédiats. Tout en appliquant ses procédés, en étudiant ce qui subsistait de sa technique dans les motets de Lalande (qui restèrent classiques jusqu'au xix^e siècle), ils avaient moins oublié le véritable créateur de cet art traditionnel. Ils n'hésitaient pas à en rapporter naïvement l'honneur à Lully comme à la source unique où l'ancienne musique française ait pu puiser. L'illusion datait de loin d'ailleurs, puisque l'introduction biographique aux motets de Lalande — ce « Lully latin », comme l'appelle Colin de Blamont, son élève — semble admettre déjà chez lui l'influence directe du Florentin. Pour peu que le goût du temps se fût incliné à l'analyse précise en musique, un instant d'attention eût fait voir cependant combien peu Lalande doit à Lully et les intimes rapports par quoi son style, en dépit de quelques heureux emprunts à la technique italienne, se trouve directement apparenté à la manière de Du Mont.

Mais en voilà assez pour ce qui regarde l'importance historique du maître de Liège. La noble et sévère beauté de son œuvre, le charme discret et pénétrant, l'émotion contenue mais profonde, qui se dégagent des pages les plus significatives ont encore plus de prix, et je me suis efforcé de le montrer, tandis qu'au cours de ce travail s'entr'ouvraient devant nous ces livres si longtemps oubliés. Il ne convient donc plus

d'y revenir. Les plus éloquentes paroles, au surplus, que pourraient-elles ici ? Et la lecture de quelques-unes de ces pièces touchantes et fortes ne sera-t-elle pas toujours mille fois plus persuasive ?

Du Mont peut en tout cas attendre sans crainte le jour de la réhabilitation nécessaire. Et peut-être est-il proche : car le temps semble venir, où, dans la culture musicale, une place sera faite à l'étude de nos véritables ancêtres. La musique française, telle qu'elle s'est constituée au xvii^e siècle après une évolution caractéristique, représente tout un côté du développement intellectuel de notre civilisation que l'on ne saurait plus passer sous silence. Il importe qu'on sache qu'elle n'a point déparé l'ensemble majestueux du grand siècle. Il importe qu'on lui réserve une part du culte et de l'admiration dont n'a jamais cessé d'être honorée la littérature de cette incomparable époque. Il importe surtout qu'on la connaisse, car les destinées de notre musique y sont intéressées plus qu'on ne le pense. Un art n'arrive point à l'expression de sa pleine originalité s'il n'a dans le passé de profondes racines, s'il n'est point tiré de l'âme d'un peuple, s'il ne demeure toujours conscient de l'antiquité et de la noblesse de ses traditions.

HENRI QUITTARD.





BIBLIOGRAPHIE

Le premier fascicule de l'Édition Vaticane.

Ces dernières semaines est paru à Rome le premier livre, tant attendu, de l'Édition Vaticane du chant romain, établie par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes et la Commission pontificale, sur l'ordre de Sa Sainteté Pie X.

Je n'entreprendrai pas de raconter dans le détail la genèse de l'œuvre : tous nos lecteurs savent comment le premier soin du nouveau pontife, dès son avènement au trône romain, fut de procurer à l'Église le bienfait de la restauration de l'antique chant liturgique, que les traditions les plus autorisées nous représentent comme autrefois codifié par saint Grégoire. Le premier effet pratique de la décision papale est précisément la publication du volume dont nous saluons aujourd'hui l'apparition.

Sur la demande d'un très grand nombre de musiciens d'église, la Commission pontificale, sous la direction de dom Pothier, consacra ses premiers travaux aux chants de l'*Ordinarium Missæ*.

Jamais, jusqu'ici, ces chants ne furent l'objet d'un tel soin. Dans les temps les plus anciens, un ou deux récitatifs très simples suffisaient ; mais, à partir du neuvième et du dixième siècle, un nombre considérable de mélodies sont composées sur les paroles des *Kyrie*, *Gloria in excelsis*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*.

Ces mélodies, cependant, n'étant aucunement officielles, ayant parfois dans leur première version quelque chose de dur et de peu soigné, passèrent aux diverses églises, soit en leur intégrité, soit en laissant de-ci de-là quelque chose de leur âpreté native. Cependant, à partir du douzième et du treizième siècle, une sorte d'entente tacite fixe à peu près les chants les plus usités de cet *Ordinarium*.

Quelques-uns des plus beaux parmi ces chants résistèrent à l'épreuve des siècles, non sans quelques retouches plus ou moins heureuses des époques de décadence. Ils finirent par être codifiés avec les titres que nous leur connaissons, suivant le degré festif des messes.

Les chants de l'*Ordinarium* romain nous sont donc ainsi donnés dans leur état premier, sauf pour quelques-uns dont on avait déjà, au onzième ou au douzième siècle, corrigé les duretés ou les archaïsmes enfantins. Comme sur un thème assez simple, les compositeurs liturgiques développèrent parfois d'intéressantes variantes, on a cru aussi devoir donner un double texte de certaines mélodies, comme des beaux *Kyrie* de la messe de la sainte Vierge et celle des dimanches dans l'année, pour les dimanches d'Avent et du Carême, ou le temps pascal.

Le premier volume de l'édition type du chant romain se présente donc ainsi : trois chants de l'*Asperges me*, respectivement du 4^e, du 7^e et du 8^e ton, le *Vidi aquam*, dix-huit messes complètes, depuis celle des fêtes solennelles jusqu'aux plus simples fêtes.

Notons en passant que, autant que possible, les rédacteurs et les correcteurs ont groupé dans une même messe les chants provenant d'une même région. Ainsi, la première messe in *duplicibus* est surtout française ; une autre, allemande ; une autre, anglaise — elle débute par le *Kyrie* composé par saint Dunstan de Canterbury au sortir d'une extase ; — l'Espagne est représentée par le *Kyrie* dit « des Anges » et le *Gloria* de la liturgie mozarabe, etc.

Suit le *tonus authenticus* du Symbole et quelques autres chants *ad libitum*, qui terminent la première partie du livre. Celle-ci est séparée de la seconde par une rubrique indiquant l'usage liturgique qu'on peut faire de ces chants et des suivants.

Une seconde partie, en effet, contient un grand nombre de mélodies détachées, presque toutes inédites, par lesquelles on pourra remplacer tout ou partie d'une des messes précédentes. Parmi ces pièces, il en est qui, oubliées depuis le moyen âge, avaient cependant été conservées dans l'usage d'une église en particulier. On retrouvera ainsi le texte original de tel *Kyrie* ou *Gloria* chanté par exemple à Rouen ou à Amiens, et inconnu des autres diocèses.

On voit donc, en dehors de l'intérêt liturgique et pratique, l'attrait de curiosité historique et artistique qui se dégage du premier livre de l'Édition Romaine des livres de chant. Cet attrait et cet intérêt puissants se dégageront plus encore des livres qui suivront, Graduel, Antiphonaire, etc., offrant ainsi à toutes les églises le livre de chant unique, comme elles n'ont qu'une même foi et qu'une même liturgie.

NOTATOR.

Le Gérant : ROLLAND.

N° 4. **Récit, Arioso et Air de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité**
« *Jesu der du meine Seele* ».

Pour basse avec accompagnement d'orgue et du quatuor d'orchestre avec hautbois solo.

N° 5. **Air de la Cantate pour le XIX^e Dimanche après la Trinité** « *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* ».

Pour basse et hautbois obligé.

5^e LIVRAISON : Duos à 2 voix égales

N° 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche Esto mihi** « *Du wahrer Gott* ».
Pour soprano et alto avec 2 hautbois obligés.

N° 2. **Duetto de la Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité** « *Jesu der du meine Seele* ».

Pour soprano et alto, continuo et contre-basse.

N° 3. **Duo de la Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent** « *Schwingt freudig* ».
Pour soprano et alto avec 2 hautbois non obligés.

N° 4. **Duo de la Cantate pour le 6^e Dimanche après la Trinité** « *Es ist das Heil* ».
Pour soprano et alto avec flûte et hautbois obligés.

6^e LIVRAISON : Duos à voix inégales

N° 1. **Duo de la Cantate pour le Dimanche de Quasimodo** « *Am abend aberdesselbigen Sabbathis* ».

Pour soprano et ténor avec basson ou violoncelle obligé.

N° 2. **Duo de la Cantate du dimanche de Misericordias Domini** « *Des Herr ist ein reugete Hirt* ».

Pour soprano et ténor.

N° 3. 1^{er} **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».
Pour soprano et basse avec violon obligé.

N° 4. 2^e **Duo de la Cantate pour le 27^e Dim. après la Trinité** « *Wachet auf* ».
Pour soprano et basse avec hautbois obligé.

Je reste avec toi « *Ich lasse dich nicht* », motet à 2 chœurs et 8 voix, extrait de la VII^e livraison : *Motets et dialogues choisis des maîtres allemands des XVII^e et XVIII^e siècles.*

CANTATES COMPLÈTES

Cantate pour les élections municipales de Leipzig « *Wir danken dir Gott* »
avec orgue concertant (parue). 5 »

Cantate pour le 24^e Dimanche après la Trinité, « *O Ewigkeit du Donnerwort* »
2^e composition (parue). 5 »

Cantate pour le 2^e Dimanche après la Trinité, « *Ach Gott von Himmel* » (sous
presse). 5 »

Cantate pour le 1^{er} Dimanche de l'Avent, « *Schwingt freudig euchempor* » (sous
presse). 5 »

Cantate pour le 14^e Dimanche après la Trinité, « *Jesu der du meine Seele* » (sous
presse). 5 »

Cantate pour le 27^e Dimanche après la Trinité, « *Wachet auf* » (sous presse). 5 »

CAMPRA André.

O dulcis amor cordis mei, à voix seule (soprano), *extrait de la VI^e livraison* . . . 2 »

CARISSIMI Giacomo.

HISTOIRES SACRÉES (3^e livraison) (*fragment*).

Histoire d'Ezéchias (air de ténor solo). 1.25

Histoire du mauvais riche (*fragment*), (air de soprano). 1.50

Histoire du Jugement de Salomon (*fragment*), duo des deux mères (2 soprani). 1.25

Histoire des Pèlerins d'Emmaüs (*fragment*), trio et chœurs (2 soprani, basse et
chœurs). 2.25

Histoire de Jephté (*fragment*), déploration finale (soprano et chœurs). 2.50

La Plainte des damnés (*intégrale*), à 3 voix (2 ténors, basse et chœurs). 3 »

MOTETS (extraits du v^e recueil).

O vulnera doloris, à voix seule (basse). 1.50

O piissime Jesu, à 3 voix (2 ténors et basse). 2.25

CHARPENTIER Marc-Antoine.

HISTOIRES SACRÉES (III^e livraison).

Dialogue de Madeleine et Jésus (*intégral*), (soprano et ténor). 2 »

La Peste de Milan (*intégrale*), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 2.50

Le Reniement de Saint Pierre (*intégral*), (2 soprani, 2 ténors, basse et chœurs). 4 »

MOTETS (extraits du vi^e recueil).

Dilecte mi, à 3 voix 2 ténors et basse	2.50
O amor, o bonitas, o charitas, à 3 voix (2 ténors et basse)	2.50

CLÉRAMBAULT Nicolas.

O mysterium ineffabile, à voix seule baryton, <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1 »
---	-----

COUPERIN François (S^r de Cruily).

O mysterium ineffabile, à 3 voix (ténor, soprano et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
---	-----

DUMONT Henry.

Peccator ubi es, dialogue spirituel à 2 voix (ténor et basse), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	2 »
--	-----

ECCARD Johann.

Agneau de Dieu (<i>O Lamm Gottes unschuldig</i>), à 5 voix, <i>extrait de la VII^e livraison</i>	1.25
--	------

LEGRENZI Giovanni.

Qui non renuntiat omnibus, dialogue spirituel à 3 voix (2 ténors et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.75
--	------

LULLI Jean-Baptiste.

Ave cœli mundus supernum, motet à 3 voix (soprano, ténor et basse), <i>extrait de la V^e livraison</i>	2.25
--	------

MOREAU Jean-Baptiste.

Chœurs pour la tragédie d' « Esther » de Racine, publiés d'après les éditions de 1680 et 1696, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	7 »
Chœurs pour la tragédie d' « Athalie », publiés d'après l'édition de 1690, par Ch. Bordes ; avec notice analytique et critique et préface	5 »

RAMEAU Jean-Philippe.

Deus noster refugium, motet à voix seule (ténor), <i>extrait de la VI^e livraison</i>	1.50
---	------

SCHUTZ Heinrich.

PETITS CONCERTS SPIRITUELS (extraits de la 1^{re} livraison).

Mon âme prenant l'essor (<i>O süßer, o freundlicher</i>), à voix seule (ténor ou soprano).	2 »
Je veux louer sans cesse le Seigneur (<i>Ich will den Herren loben allezeit</i>), à voix seule (soprano).	1.50
Exauce-moi (<i>Erhoere mich</i>), à 2 voix (2 soprani).	1.50
Quando se claudunt lumina (<i>Wann unsre Augen schlafen ein</i>), à 2 voix (soprano et basse).	2 »
Ton sang, Seigneur Jésus (<i>Das Blut desu Christi</i>), à 3 voix (2 soprani et basse).	1.50
O pieux amour (<i>Die Gott seligkeit</i>), à 3 voix (2 soprani et basse)	1.50
Anima Christi sanctifica me (<i>Die Seele Christi heilige mich</i>), à 3 voix (2 ténors et basse).	2 »

(Extrait de la vi^e livraison).

Loué sois-tu, Jésus-Christ (<i>Ehre sei Dir Christe</i>), chœur final de la Passion selon saint Matthieu (chœur à 4 voix).	1.25
Dialogus per la Pascua, dialogue spirituel, quatuor (2 soprani, ténor et basse).	3 »



LA
TRIBUNE
DE
SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel
de la
Schola Cantorum



ONZIÈME ANNÉE — 1905

N° 12

DÉCEMBRE



BUREAUX :

259, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

ANTHOLOGIE

DES

Maîtres Religieux Primitifs

DES XV^e, XVI^e ET XVII^e SIÈCLES

Répertoire des Chanteurs de St-Gervais

L'Anthologie des Maîtres Religieux Primitifs, la plus importante qui ait jamais été publiée en France, et l'une des plus pratiques de toutes les collections similaires parues à l'Étranger (éditions publiées la plupart du temps dans une notation surannée avec clefs d'*ut* diverses et sans aucune indication d'exécution), comprend actuellement près de 1200 pages de musique des maîtres de la grande école palestrinienne, musique dont la pratique a toujours été conseillée par la Sacrée Congrégation des Rites. — La collection, contenant 25 Messes et près de 150 Motets, Hymnes, Répons ou Psaumes, peut répondre à toutes les exigences de la liturgie. Il a été fait des tirages spéciaux d'Extraits ou Recueils d'extraits des pièces les plus faciles et les plus belles à la fois : pièces à la portée de toutes les maîtrises qui chantent à 4 parties, même des psallettes les plus modestes

	AVEC réduction des voix.	SANS réduction des voix.
PREMIÈRE ANNÉE. <i>Le Livre des Messes.</i>	15 fr.	10 fr.
— <i>Le Livre des Motets.</i>	15	10
DEUXIÈME ANNÉE. <i>Le Livre des Messes.</i>	15 fr.	10 fr.
— <i>Le Livre des Motets.</i>	15	10

L'Anthologie étant publiée par souscription, les souscriptions ne courent plus que pour la Troisième Année, dont le 2^e Trimestre vient de paraître et dont les 3^e et 4^e Trimestres formant l'année complète paraîtront d'ici peu.

La souscription pour la 3^e année est de 20 fr. net.

Le catalogue complet et détaillé est envoyé gratuitement à toute personne qui en fera la demande.

LA TRIBUNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) 11 fr.

SOMMAIRE

<i>La Festa d'Elche</i> (suite et fin)	Felipe Pedrell.
<i>De quelques cantiques populaires</i>	Julien Tiersot.
<i>Le Mystère des Vierges sages et des Vierges folles</i>	Amédée Gastoué.
<i>Nouvelles de la Musique d'Eglise</i>	Jean de Muris.

LA FESTA D'ELCHE

OU

LE DRAME LYRIQUE LITURGIQUE

Le Trépas et l'Assomption de la Vierge

*Conférence destinée aux fêtes musicales de la Schola Cantorum
à Montpellier (Suite.)*

VI

AUTRE MUSIQUE ET AUTRE POÈME PLUS ANCIEN.

J'ai déjà dit qu'une des causes principales de mon voyage à Elche lors de la représentation du fameux drame illicite fut le soupçon que j'eus — à la vue de deux fragments de musique qui me furent communiqués et qui ne furent écrits qu'il y a peu de temps — de l'existence d'un drame liturgique bien plus ancien que l'actuel et, en même temps, d'une musique plus ancienne. « Ces fragments — m'écrivait un ami — n'ont pas été notés jusqu'à maintenant; ils ont persisté dans le

cœur du peuple sans qu'il ait été nécessaire de les écrire, et personne n'a pris la peine de les noter, car, grands et petits, tout le monde, à Elche, les possède en sa mémoire. » L'étrangeté du fait augmenta mon doute, et véritablement j'avais grand désir de vérifier par moi-même cette survivance dans la mémoire populaire. Or je pus vérifier *de visu et auditu* et m'expliquer l'exécution traditionnelle des fragments cités que j'ai effectivement entendu chanter par les garçons et les fillettes du peuple illicite, — exécution traditionnelle dans laquelle on fait une substitution pour les deux premiers chants de la Vierge désignés dans la partition sous les n^{os} I et II.

Voici comment est chanté aujourd'hui le premier de ces deux fragments, confié à l'enfant qui fait le rôle de Marie.

No. XXIII. La Vierge.

Ay tris - - - ta vi - - - da cor - - -
po - - - ral! O
mon cru - - - el tan
de - - - si - qual!
Tris - - - tu de mi!
iyo qué
fu - - - re? Lo meu
car Fill é quant to - veu - - - ré?

Et voici le second fragment, chanté par le même personnage.

No. XXIV *La Vierge.*

Gran de sig ne a ven -

gut al cor

Del me - u car

Fill,

ple de a

mor Tan gran, que nou

po - dri - a dir On

per re - mey de

sig mo -

rir

A quelle époque appartiennent ces deux fragments? Sans aucun doute, à une époque antérieure, bien antérieure au siècle d'or de la polyphonie

vocale ; mais je ne me hasarde pas à fixer cette époque, et je n'essaierai pas, non plus, de déterminer, une fois pour toutes, à quel genre de communion liturgique, orientale, arabe, ou plutôt, peut-être, mozarabe, ces fragments peuvent appartenir. Il ne convient pour mon but que d'affirmer l'ancienneté relative de ces fragments, et que j'ai compris qu'ils purent servir pour orner un texte plus ancien.

Plus ou moins élucidé en mon opinion, le fait est que le texte de l'ancien drame est apparu, quoique nous ne sachions rien sur ce que l'on doit, selon les annotations dudit drame, chanter en *só* (thème ou timbre) *de cleriana*, en *só de rima* ou en *só de bey'la oliva* ; ma prétention n'est donc pas, le lecteur le comprendra, de soutenir immuablement l'affirmation, problématique en somme, que ces deux fragments pourraient appartenir à la musique du drame original primitif

La persistance véritablement folklorique de ces fragments dans le cœur du peuple, qui a rendu cette exécution traditionnelle, pourrait donner des apparences de certitude à ce que, même en hypothèse, il me paraîtrait audacieux d'affirmer, — c'est-à-dire qu'ils pourraient appartenir au drame liturgique primitif récemment découvert et dont je vais m'occuper sans retard. Le prêtre *D. Juan Pié* a publié, il y a peu, sous le titre de *Autos sacramentales del siglo XIV*, le drame liturgique duquel s'inspirèrent, semble-t-il, le premier restaurateur et réformateur, et le *devoto de la Virgen* (second restaurateur de 1639) du drame actuel d'Elche. Ce prêtre raconte, sans aucun commentaire, l'histoire de cette trouvaille dans les termes suivants :

« Dans un cahier administratif où se trouvent notées les contributions payées par le peuple et quelques particuliers à la *Señoría de Prades y Montral*, province de Tarragone, apparaissent un *auto sacramental*¹ qui est une représentation de la mort de la Vierge, un autre (*auto*) représentant les épisodes d'une croisade en Terre Sainte, et quelques *Sonus* ou espèces de *gozos* (louanges) à la Vierge Marie, se rapportant à la même croisade dont les représentations étaient probablement déjà en pratique au xiv^e siècle, puisqu'à la première page du cahier se trouve le brouillon d'une lettre adressée à M^{me} de Prades par le maire (dirions-nous aujourd'hui) du même peuple, le 10 mars 1420, la forme de la lettre étant identique à celle des écrits de ce siècle. »

Après la lettre mentionnée vient le drame en texte limousin catalan ; il commence par cette indication scénique :

Le lieu où se fera la représentation² doit être arrangé comme il suit :

Premièrement que les Juifs fassent (construisent) une belle baraque³ où ils demeureront.

1. Sans la qualification de *sacramental* on pourrait admettre le titre que *M. Pié* a donné à ces pièces, comme représentation basée sur des événements de l'histoire sacrée. *L'auto sacramental* est une chose différente, car la base de sa représentation est l'Eucharistie avec l'intervention de personnages allégoriques ou réels.

2. Remarquez qu'il n'est pas dit : en dedans ou en dehors du temple, preuve évidente de ce que les représentations liturgiques célébrées premièrement à l'intérieur du temple s'étaient déjà sécularisées, se représentant dans l'*atrium*, dans le cloître du temple et sur la place publique.

3. Demeure construite grossièrement, propre des campagnes de Valence et Mur-

Item : Que LUCIFER et les autres diables fassent un local qui soit un grand enfer. Le pourvoir d'une enclume et des marteaux nécessaires pour faire grand bruit quand ce sera l'heure.

Item : Qu'on arrange un paradis fermé, avec des étoffes pourpres et de riches tapis et dentelles, où se trouvera JÉSUS en compagnie d'ANGES et d'ARCHANGES, avec SAINT JEAN BAPTISTE, les PATRIARCHES et PROPHÈTES, et beaucoup d'autres SAINTS.

Item : Qu'on prépare une maison où se tiendra SAINTE MARIE et que l'on y mette un beau lit orné de somptueux rideaux, et, devant la porte, un beauprie-Dieu, pour la VIERGE.

Item : Que l'on construise dans un autre endroit un luxueux sépulcre d'où sera exhumée la VIERGE quand elle sortira de ce monde : dans le sépulcre seront prêts de beaux vêtements blancs afin que SAINTE MARIE les mette quand JÉSUS la ressuscitera et l'emportera au Paradis.

Item : Qu'on prépare aussi une décharge de feux d'artifice, pour le moment où l'ANGE reviendra au Paradis après avoir donné la palme à la VIERGE MARIE.

Item : Que tous les acteurs soient ensemble dans un endroit déterminé et qu'ils fassent de là leurs entrées. Premièrement aura lieu l'entrée des diables avec LUCIFER, ensuite celle des JUIFS, ensuite celle de JÉSUS avec les ANGES et les ARCHANGES, SAINT JEAN BAPTISTE, les PATRIARCHES et les PROPHÈTES, les VIERGES et les autres SAINTS, jouant des instruments à cordes. Ensuite, devant SAINTE MARIE, tous les apôtres — SAINT PIERRE en tête, avec les clefs du Paradis, les autres APÔTRES tenant chacun leurs attributs — avec quelques (saintes) femmes accompagnant SAINTE MARIE dans la demeure. Enfin, quand les JUIFS auront fait leur relation, la VIERGE MARIE sortira de sa demeure et, dévotement inclinée sur le prie-Dieu, priera humblement ; alors JÉSUS commencera comme il est dit plus haut. Qu'au nom de Dieu et de sainte Marie la madone commence la représentation de l'Assomption de la très sainte Vierge. Premièrement que les JUIFS aient une baraque représentant la maison du Conseil et qu'ils se meuvent de haut en bas sur l'emplacement de la représentation. Le RABBIN et DON CARAVIDAS (héraut) resteront d'abord dans la baraque.

Alors le RABBIN dira au héraut DON CARAVIDAS : « Je te le dis à toi, Don Caravidas : fais connaître que sous peine de perdre la peau tout le monde accoure. » DON CARAVIDAS joue de la trompette et annonce ce que lui a ordonné le RABBIN. Ensuite tous iront à la maison du Conseil, et le RABBIN dira : « Ecoutez-moi, *Aliama*¹ : il y a bien longtemps que je ne vous ai pas parlé de la Mère de Jésus. Dites-moi s'il conviendrait, après sa mort, de nous approprier son corps et de le jeter au feu pour le brûler. Que DON CONCÓZ dise le premier son opinion, car je le tiens pour bon conseiller. »

cie, faite de briques sans cuisson et couverte de roseaux à deux versants très inclinés.

¹ *Aliama* ou *Aljama*, mots hors d'usage, réunion de Maures ou Juifs, nom du quartier qu'ils habitaient, et où se trouvaient le Conseil et la Synagogue.

DON CONCÓZ parle, puis THABOF, déclarant, en effet, que le corps de Marie doit être brûlé. La *Aliama* s'écrie : « Toute la Aljama de Juifs est résolue à accomplir ce qu'on nous conseille. » Alors MARIE chante humblement, avec le son (timbre, thème, air, etc.) de *cleriana* (?) si elle le sait, et, autrement, qu'elle chante ce qui va au son de *Vexilla Regis prodeunt* selon ce qui suit.

Ici une large tirade de MARIE à JÉSUS pour qu'il la retire du monde et l'emporte au palais. *Dum al palau hon no fir mort ni plagua*. [Après ces paroles, l'annotation avertit : Ceci est dit ensuite, « sur le ton du *Vexilla* »] : « Mon fils qui as délivré le monde et qui de mes entrailles formas ta chair, fais-moi sortir de ce siècle douloureux, amène-moi à ton repos¹. »

JÉSUS s'adresse à l'ANGE de façon rythmée². Il charge cet ANGE de donner « ce rameau » à la MÈRE qui l'a porté dans son sein, pour qu'on le pose « sur le lit » quand on enterrera son corps, afin que l'âme repose en paix.

L'ANGE salue SAINTE MARIE « sur le ton de *Veni creator Spiritus* » et s'agenouille devant elle. Les idées exprimées par l'ANGE sont entièrement les mêmes que celles du drame actuel.

MARIE s'adresse à l'ANGE sur « le rythme plain », et presque en pleurs. Mêmes idées et même prière que dans le drame ultérieur : elle désire qu'à sa mort assistent les apôtres, mais non le mauvais esprit qui trompe le monde par ses perfidies : « il ne faut pas qu'il prétende s'emparer du corps, etc. »

Réponse de l'ANGE à MARIE, promettant que les apôtres enterreront son corps et que « celle qui a tué le serpent ne verra aucun démon, etc. ».

L'ANGE revient au Paradis tandis que résonne beaucoup de bruit ; maintenant saint JEAN arrive à la porte de SAINTE MARIE, s'émerveillant et la saluant humblement : « Vierge MÈRE du Sauveur, qu'est cela ? etc. »

MARIE en pleurs chante sur « le rythme simple » : elle rapporte à SAINT JEAN ce que l'on a entendu dire aux JUIFS et le prie de faire porter devant son corps, quand on ira l'enterrer, la palme éblouissante.

Saint JEAN en pleurs dirige ses regards au Paradis, s'écriant, « sur le ton de *Vexilla Regis prodeunt* » : « O mon Dieu ! Que ferai-je tout seul lorsque la sainte MÈRE sortira de la vie ? O mon Dieu ! assemble ici nos frères qui prêchent par le monde, pour que tous à la fois honorent la MÈRE du Créateur. »

Alors les APÔTRES viennent par divers côtés et se placent émerveillés devant la porte de SAINTE MARIE. Saint PIERRE leur dit : « Je suis émer-

1. A cette seconde partie de la tirade de la Vierge on commence à deviner que le premier réformateur de l'actuel drame d'Elche eut sous les yeux cet original, s'appropriant des mots et des vers entiers.

2. « De façon rythmée », est dit ici, et on lit plus loin : « de façon rythmée plainement », et ce mot (*plain*) suggère l'idée que, peut-être, ces morceaux furent chantés sur le *Tonus simplex* liturgique d'un rite inconnu, peut-être mozarabe ou autre particulier aux églises d'Espagne ; à ce sujet je ne peux m'empêcher de penser aux deux fragments musicaux qui ont persisté dans l'exécution du drame liturgique actuel (Voyez les numéros XXII, XXIII et XXIV).

veillé, frères, de ce si grand et nouveau fait, de ce rassemblement soudain. »

Et saint PAUL répond à saint PIERRE, puis chaque APÔTRE, et saint MATHIEU le dernier. Saint JEAN, sortant de la demeure de MARIE, recommande aux APÔTRES : « Que personne ne pleure, ne montre de la douleur pour ce qui vous émerveille tant. »

Les APÔTRES entrent et s'inclinent humblement devant la VIERGE MARIE, s'écriant tous : « *Verge Mare, Deu te salve* » (Vierge Marie, Dieu te sauve). Et MARIE : « Que Dieu le fasse aussi pour vous. » Ils placent MARIE sur le lit et on allume beaucoup de cierges que les APÔTRES tiennent ; on arrange le lit, saint PIERRE et saint PAUL se placent au chevet et les autres autour.

Mais LUCIFER appelle ASTAROTH et lui commande de prendre la MÈRE de Jésus-Christ. ASTAROTH claque des dents : il n'ose pas mettre cet ordre à exécution. LUCIFER appelant les démons : « Mes sujets, châtiez ce rebelle qui n'a pas voulu remplir mon ordre. » Et les diables jettent ASTAROTH dans le feu avec un grand vacarme de heurts et de coups de poing.

LUCIFER s'adresse à BARIL : « Toi, vaillant diable, fais ce que DON ASTAROTH n'a pas su ni osé faire. » BARIL a peur comme ASTAROTH et refuse de bouger de place. LUCIFER aux diables : « Otez de ma présence ce DON BARIL, plus timide qu'un chevreau ; enfermez-le, tourmentez-le. »

On agit avec lui comme avec le premier, tandis que LUCIFER invoque BÉHÉMOTH : « Si tu veux être mon ami, fais ce que n'a pas pu faire DON BARIL. » BÉHÉMOTH : « Je te le dis sans détour, je n'en veux rien faire. » LUCIFER fait jeter au feu cet impudent et donne le même ordre à MASCARÓN ¹, « plus expert que les autres diables », lui recommandant de sortir de sa paresse et de ne plus dormir. MASCARÓN s'exprime avec hésitation, il tremble et se frotte les yeux : « Avant d'entreprendre l'exploit, je me gratte la tête ; il me fait peur plus qu'aucun autre ; mais je m'en chargerai, bien que la chose me semble devoir mal finir. »

Les démons sortent au dehors de l'enfer, MASCARÓN s'approche un peu de la maison de SAINTE MARIE, mais pas beaucoup ; voyant arriver JÉSUS-CHRIST qui lui donnera des coups avec la croix, il va retrouver ses compagnons, et tous s'écrient : « Fuyons ; toutes nos feintes et tous nos efforts sont vaincus pour toujours. » Les démons rentrent donc en enfer, avec un effroyable tumulte.

Arrive JÉSUS-CHRIST, accompagné de quelques SAINTS. Deux ANGES chantent cette cantilène sur le ton de *Dei gratia* : « Louons le Seigneur

1. Ce personnage est le protagoniste d'une espèce de drame intitulé précisément de MASCARÓN : il date de la fin du treizième siècle et du commencement du suivant et est conservé à Barcelone aux Archives de la Couronne d'Aragon, une partie en un registre sous le n° 155 et le reste du drame dans un autre registre intitulé : *Miscelanea ascética*. Les personnages de ce drame sont : DIEU, la Madone SAINTE MARIE et MASCARÓN, « procureur de l'enfer ». Les dialogues du drame sont interrompus par des relations et descriptions de la façon du poète, et que chantent le chœur et un quatrième personnage.

pour la noble créature qu'il retire du monde et de la douleur. Elle fut élue par Dieu pour concevoir son Fils. Resplendissante, claire et pure, miroir de virginité, elle fut chaste de corps et de cœur, et dans tous les temps elle sera honorée » ; ils répondent en chœur « Louons ». Suivent six strophes très senties et très belles comme document littéraire, terminées par le *Loemos* (Louons) des personnages en scène.

JÉSUS étant près de SAINTE MARIE, les APÔTRES le laissent se placer avec les SAINTS autour du lit ; « sur le ton de *Veni creator* » il dit : « Viens, amie douce, élue pour toute l'éternité. Je veux te placer sur mon trône et te donner l'éternelle gloire ! »

Elle murmure : « Me voici, ô mon Maître ! Mon cœur est prêt. »

Ceux qui entourent JÉSUS reprennent sur le ton du *Veni creator*, puis MARIE elle-même, sur le même ton. La tirade de la Vierge paraphrase le premier verset du *Magnificat*.

Alors JÉSUS-CHRIST déclame, en « ton simple » : « Ame élue, sors du lit, et là-haut dans mon royaume je te donnerai la couronne immortelle. » Et MARIE de répliquer, sur le thème de *bella oliva*¹ : « Ainsi, Seigneur, je veux t'obéir, et faire ta volonté, comme l'a dit l'Écriture : En toi se réjouit mon âme. »

JÉSUS prend l'âme de SAINTE MARIE s'adressant aux APÔTRES : « Allons-nous-en : vous trouverez un sépulcre prêt où enterrer le corps et dans trois jours je redescendrai du Paradis. »

Mare de Deu membret de nos
Que vas ab ton fill piadós,
E guardans en est mon dolent
Que es plé de tan gran turment.

Avec son entourage JÉSUS remonte au Paradis, tandis que les apôtres, presque pleurant, répètent sur le ton de *dolive* ou *bella oliva* :

Voix des ANGES (volant à la rencontre de la VIERGE) continuant, sur le ton de *beyla oliva* : « Qui est-elle celle qui monte du désert ? » et paraphrasant le passage connu du Cantique des cantiques. Ceux qui entourent le Christ reprennent, sur le même ton, une autre paraphrase dudit Cantique. Enfin JÉSUS fait asseoir à sa droite l'âme de MARIE couronnée. Les JUIFS armés semblent dormir et les APÔTRES s'apprentent à porter le corps de SAINTE MARIE. JEAN porte la palme et la présente à PIERRE : « Prends cette palme, toi qui es notre berger, et porte-la devant le lit de notre Mère, etc. » PIERRE refuse : « Toi, JEAN, tu porteras la palme, etc. »

Alors saint PAUL s'écrie, regardant les apôtres et posant les mains sur le lit : « Étant le plus jeune, je vous rends hommage à tous et nous allons porter le corps au tombeau. » Les APÔTRES dressent le lit, et saint JEAN entonne à haute voix *Alleluia* sur le ton de l'*Alleluia* du Samedi (saint). Les autres APÔTRES, deux par deux, chantent sur le ton de *Pange lingua* la cantilène *Corpus Christi*. Je ne la transcris pas.

1. Dans trois passages apparaît le timbre de *bella oliva* écrit *dolive*, *bella oliva* et *beyla oliva* ; thème, sans doute, d'une chanson profane.

C'est un morceau poétique d'une grande importance, qui honore véritablement l'auteur anonyme de ce curieux drame.

Quand les apôtres sont devant les Juifs, ces derniers font semblant de se réveiller et crient : « Aux armes ! Aux armes ! Précipitons-nous sur les disciples ! que nul honneur ne soit rendu à la mère de l'imposeur. » Le RABBIN pousse des cris : « Ecoutez-moi, Aljama ; à moi, à moi ! Je me réveille voyant la MÈRE de Jésus honorée jusque dans son tombeau. » Il se lève, se dirige vers le lit comme pour l'abattre, mais une force invisible l'en empêche ; tous les Juifs semblent soudain devenus aveugles. A tâtons ils ne savent pas marcher, et le RABBIN se lamente, les larmes aux yeux, invoquant saint PIERRE : « Ne m'abandonne pas dans un pareil état !... »

Et saint PIERRE de répondre : « Le mal que tu as voulu ne nous empêchera pas d'achever l'enterrement. Mais si tu veux croire en Dieu, tu recouvreras la santé. »

Alors le RABBIN : « Je crois que Jésus est fils de Dieu et qu'il est le fils de cette femme. »

Il se prosterne devant le lit, disant : « Ah ! je n'ai pas recouvré la santé, bien que je me sois détourné de ce qui me retenait prisonnier. »

PIERRE : « Adore ce lit et dis que tu crois en Jésus-Christ et en la virginité de la femme qui gît là, etc. »

Le RABBIN baise le lit : « Je crois et confesse tout ce que tu dis. »

PIERRE au RABBIN : « Prends la palme que saint Jean tient dans sa main ; touche-la, fais-la toucher aux tiens : vous serez guéris, et ainsi quiconque croira en Christ recouvrera tout d'un coup la vue. »

Le RABBIN portant la palme vers le peuple : « Croyez, et vous recouvrerez la vue. »

Quelques-uns des Juifs se lèvent, soudain guéris, et ceux qui ne le sont pas sont conduits à la baraque. La palme étant rendue à saint JEAN, les APÔTRES se mettent en route vers le sépulcre, chantant l'hymne déjà indiquée, qu'ils n'avaient pas achevée. Une fois le corps enseveli, ils s'asseyent autour du sépulcre, attendant JÉSUS-CHRIST. Celui-ci arrive avec les SAINTS et les ANGES, et saint MICHEL portant l'âme de MARIE ; JÉSUS chante, au sortir du Paradis, sur le ton des trois *Sanctus* (de la Messe ?) de sainte Marie :

Devallem lo cors honrar
De la verge mare mia
La qual vull resucitar.

Et les SAINTS, deux par deux, continuent ces vers sur le ton de *Sospitati* (?), en se dirigeant vers le sépulcre, puis une espèce de *Planctus*, où le poète ne s'assujettit à aucune paraphrase liturgique.

Devant le sépulcre, JÉSUS salue les APÔTRES en ces mots : « Vous qui m'attendez ici, ayez pour toujours paix et santé. »

Les APÔTRES : « Gloire à toi, Seigneur, honneur et respect. »

Et JÉSUS : « Conseillez-moi, apôtres, pour honorer dignement *la mia mayre*. »

LES APÔTRES : « Toi qui vainquis la mort, et de la mort ressuscitas, fais que la mère se redresse, ressuscitée ; couronne-la en corps et en âme, et fais-lui part de tes biens célestes. »

Des mains de SAINT MICHEL, JÉSUS prend l'âme de la VIERGE et, la soutenant dans ses bras, regarde vers le monument (sépulcre), chantant, au son du *Veni creator* : « Aimée, sors d'ici et monte au ciel avec moi, etc. »

Et ayant caché l'âme, il la retire du sépulcre (en remplaçant la petite image représentant l'âme, par le corps même de la VIERGE) et la porte au Paradis pendant que les SAINTS chantent, deux par deux, au son de *Iste confessor*. L'hymne des SAINTS se compose de beaux tercets (avec un vers libre et court à la fin de chaque strophe), où se donne cours l'inspiration du poète.

Au Paradis, JÉSUS place MARIE à droite, et lui met une couronne : « Je te donne la couronne et la mets sur ta tête... » Ici le texte, en partie déchiré, ou effacé par le temps, présente de grandes lacunes : ... Les APÔTRES, par couples, chantent « Sainte Marie », au son de l'hymne de... *lauda mater*.

Puis les SAINTS, par couples, commencent pieusement la cantilène écrite plus loin (au son) de *Nativitate S. Mariæ*...

Après cette cantilène, SAINTE MARIE se tourne vers le peuple et dit, au son de l'hymne de Noël..... ils s'en vont... et chantent, deux par deux, la cantilène ; ils terminent la cantilène et le drame par ce vers : *Gloria honor sia à Jésus e sa mayre*.

Et au-dessous on lit : *Donada pel confrayre en esta confraria* (donnée par le confrère en cette confrérie). Donnée... quoi ? cette représentation ou copie, avec le *Sonus « ab goyg »* qui suit ? Selon moi, cette espèce de dédicace doit se comprendre ainsi : La copie, ou, ce qui revient au même, le drame, fut offert par le confrère auteur anonyme à une de ces confréries qui organisaient jadis les représentations liturgiques, et dont nous connaissons en Espagne des exemples historiques. Je ne me hasarde pas à affirmer absolument que la copie ait été donnée par l'auteur du drame — catalan sûrement — à une primitive confrérie établie à Elche en vue de la représentation. Les *Goços* ou *Sonus* qui terminent le manuscrit de la représentation, comme l'envoi ou la dédicace, font en effet soupçonner qu'il en put être ainsi, en raison de la survivance actuelle, à Elche, de la tradition des *Goços* « écrits à leur origine en limousin antique », dit le chroniqueur M. *Fuentes y Ponte*. — Ceux-ci s'exécutent en limousin moderne à la fin de la Neuvaine de la Vierge, précisément quand se termine la seconde partie du drame lyrique liturgique, dont la dévotion ou Neuvaine, appelée vulgairement *Salves de la Mare de Deu*, se termine à la dernière soirée, le soir du 22 août.

Ceci dit en passant, il convient de fixer notre attention sur d'autres points de plus d'importance. Premièrement le drame lyrique actuel d'Elche fut inspiré, sûrement, par celui du XIV^e siècle dont nous venons de donner l'extrait. Nous avons déjà noté, au courant de cet extrait, que les principales idées, le développement du sujet et même certains

vers sont passés de l'original antique au texte actuel. A la forme actuelle ont aussi passé la scène de conversion des JUIFS, l'emblème de la palme, la réunion des APÔTRES, et jusqu'aux intonations ou *tonadas* (timbres) de quelques fragments sur le ton de *Vexilla Regis*. Les scènes de l'Aljama judaïque ont disparu ; le rôle de la VIERGE a été modifié dans un sens différent, et l'*ex-machina* de l'enfer avec LUCIFER et les diables inférieurs, l'épisode de l'aveuglement et du recouvrement de la vue pour ceux qui se sont convertis, ainsi que tels autres incidents qui n'auront pas échappé à l'attention du lecteur, ont également disparu. Des détails de couleur locale de l'ancien drame, la palme et la baraque que les Juifs habitent — demeures communes à Murcie et Valence, et par extension, à cause de la proximité de la comarque illicitaine, — il n'est resté que la palme ; la baraque a disparu, peut-être parce qu'il ne convenait point à une représentation que les acteurs rentrassent de nouveau de la porte du temple ; par art de l'arrangeur pour l'enceinte sacrée, au contraire, la machine d'une des apparitions remplace l'antique et caractéristique baraque par la non moins typique grenade, fruit de la région où doit se célébrer le drame.

Pour toutes ces considérations, en raison de la facture générale de l'adaptation gardant les idées mères et jusqu'à des vers du drame primitif, je crois que celui-ci est l'inspirateur direct du drame actuel. L'art général de l'arrangeur dudit drame actuel montre que l'œuvre doit être sorti « des mains de quelqu'un d'accoutumé plutôt à entonner hymnes et séquences qu'à prendre les armes et vêtir le haubert », comme disait M. VIDAL Y VALENCIANO.

L'auteur du drame original, au contraire, s'il paraphrase des textes liturgiques différents et les adapte opportunément aux personnages et situations de l'action, ne peut être appelé un commentateur strictement liturgique, esclave des situations liturgiques ; du moins il prend tout sur lui avec une audace d'inspiration étonnante quand les situations dramatiques de l'action le lui permettent ; — or elles sont nombreuses, comme nous l'avons constaté, et le lecteur a pu remarquer ainsi les scènes de l'Aljama judaïque, et les scènes infernales entre LUCIFER et les démons, véritablement comiques en un sens purement théâtral, révélant chez l'auteur anonyme une certaine science du théâtre, également manifeste d'après le mouvement scénique et les contrastes d'apparitions et disparitions des personnages.

Mais d'où peut provenir ce singulier drame, qui en sa naïveté montre un si surprenant savoir-faire théâtral ?

L'idée principale, le culte ou dévotion à la Vierge, naît de cette première renaissance espagnole, signalée par les *Cantigas* d'Alphonse X le Sage, renaissance affirmée par le culte de la femme, suscitant l'épopée des poètes de la patrie provençale, précurseurs de Dante et de Pétrarque, Arnaldo de Villanova, Raymondo Lull, Alphonse le Sage, groupés, durant l'espace de deux siècles, autour de Toulouse, l'Athènes provençale. Cette glorification de la femme d'où sortit le poétique culte de la Vierge se généralisa en Europe, après que le dominicain genevois,

prédicateur et historien. Jacobo de Vorágine (1230-1233) eut publié sa fameuse *Légende dorée*, et s'enracina fortement en Espagne quand Alphonse le Sage (1252-1284) eut écrit ses incomparables *Loores á Madona Santa Maria*. Un sujet tiré de la *Légende dorée*, l'Assomption triomphante vers le ciel, passionna singulièrement les dévots. A Florence le sujet de l'Assomption intervint dans une représentation du milieu du xiv^e siècle. thème d'une autre représentation donnée le siècle suivant à Modena. Il y eut aussi en France un mystère de l'Assomption, qui n'a pas été réimprimé ; il date du xv^e siècle, et contient environ 3000 vers et 30 personnages.

Le son des orgues se mêlait souvent au dialogue dans beaucoup de passages indiqués avec soin¹. On cite encore trois autres mystères français plus ou moins imités de celui-là. En France, des pièces sur l'Assomption furent écrites avant le xv^e siècle, mais elles ont disparu. On cite notamment un « Mystère de l'Assomption » représenté à Bayeux en 1351, et un autre à Montauban en 1442. Enfin l'épisode de l'Assomption se retrouve dans le « Mystère des Actes des Apôtres », xv^e siècle.

« En Espagne — me signale mon cher ami M. Leo Rouanet — je connais quatre *Autos de la Asunción*, datant du xvi^e siècle. Trois font partie du *Códice de los autos* que je viens de publier ; un quatrième, incomplet, se conserve à la Biblioteca Nacional de Madrid, et provient, si je ne me trompe, de la collection de Böhl de Faber. Les quatre *autos* se ressemblent fort et mettent en scène plusieurs épisodes empruntés aux Evangiles ou Livres apocryphes. *La farsa del Mundo*, de Hernando López de Yanguas, représentée le jour de l'Assomption (on ne sait de quelle année), contient, à la fin, une très curieuse description de la Vierge s'élevant de planète en planète jusqu'au ciel. Les patriarches de la Bible s'y mêlent aux figures mythologiques, et il y a plusieurs strophes d'une réelle poésie. »

Il serait curieux d'examiner les relations qui existent, peut-être, entre l'ancien drame liturgique dont nous avons fait des extraits, les autres drames que nous venons de signaler comme traitant le même sujet, et, en plus, ceux qui ont pour titre : *Assumpção de Nossa Senhora*, *La Asunción de la Virgen*, *Apuestas del el Alba*, et *La Soledad de Maria*, écrits par López de Oliveira, Claramonte et d'autres.

En ce qui touche l'origine littéraire de l'ancien drame en question, écrit à l'époque où le catalan littéraire montrait clairement sa racine et son origine provençale avec la dépendance ethnographique et philologique que l'on remarque dans le texte catalan du drame, je crois hors de doute que cette origine littéraire est dans les poètes du moyen âge, appelés troubadours provençaux, moins ignorants de l'art théâtral qu'on ne l'a maintes fois prétendu.

Cette ignorance de l'art théâtral, imputée aux troubadours provençaux,

1. Petit de Julleville, dans l'analyse qu'il a donnée de cette pièce (*Les Mystères*, t. II, p. 471-472).

est inexacte. La preuve en est en la « Tragédie de sainte Agnès martyre », « *rithmicis versibus conscripta prisca Occitania lingua* », publiée il y a quelques années par M. A.-L. Sardou¹, dont l'annotation indique la *tonada* ou le *sonus* (timbre) que l'on doit employer, tous les airs appartenant aux chants populaires de Provence, et à des œuvres célèbres de troubadours, dont l'annotation cite le titre ou quelques mots du premier vers.

Bien qu'on ne puisse considérer cela comme une preuve irréfutable d'exception dans l'origine littéraire du drame en question, il est bon de noter que peut-être les airs ou thèmes qui au son de *cleriana* et de *dolive* (*bella oliva*) ou *beyla oliva*, s'indiquent dans les annotations de ce travail, proviennent de la littérature provençale.

D'après tout ce qui précède, voici les faits les plus probables : le drame du xiv^e siècle résumé ici a été inspiré par un autre semblable, provenant de la littérature provençale troubadouresque ; le drame écrit en catalan littéraire propre à l'époque fut donné, par un confrère que l'on dit l'auteur, à l'une des confréries qui représentaient ces pièces, et parmi lesquelles on peut compter celle très ancienne d'Elche ; le drame catalan primitif a été remanié et adapté au limousin valencien, répandu dans la contrée, probablement au milieu du xvi^e siècle et, pour cette réforme du texte et du sujet, plus serré qu'avant, fut composée la plus grande partie des pièces de musique qui ont figuré dans les exemples du drame fournis par nous ; enfin dans la réforme littéraire du drame, effectuée à cette époque et à une autre ultérieure, en 1639, ont disparu un grand nombre de personnages du primitif drame, l'élément judaïque de l'original étant réduit à la scène de la conversion², laquelle persista dans les deux arrangements, toujours dus aux auteurs de la première ou seconde réforme (il n'est pas facile de faire la lumière sur ce point), ainsi

1. « A cause de certains tours — dit M. Balaguer dans son *Histoire politique et littéraire des Troubadours*, — par des phrases entières et des mots qui n'étaient usités qu'en certaines régions, on peut soupçonner en toute sûreté que l'auteur inconnu dut être originaire d'une des contrées comprises entre Montpellier, Narbonne, Rosellon et Cataluña, et appartenant, par conséquent, à la branche espagnole de la littérature provençale ». La Société des Lettres, Sciences et Arts des Alpes-Maritimes a publié à Nice le *Martyre de sainte Agnès*, tragédie ou mystère, comme l'intitule cette Société. Elle fut découverte par le savant allemand *Karl Bartsch*, lequel dut la rencontrer à Rome à la Bibliothèque du prince Chigi. Le trésor bibliographique de l'ancien théâtre provençal n'est pas seulement réduit à ce mystère. On croit que le fragment des *Vierges sages et Vierges folles*, écrit en latin et dans les langues d'oc et d'oïl, publié par *Kaynouard*, est œuvre du xi^e siècle. On peut considérer comme œuvres représentables le chant funèbre de la mort du comte de Provence, Ramon Berenguer, composé par le trouvère Ricardo de Noves, de même les jeux que le galant marquis de Montferrat donnait dans son château ; les comédies que récitait de château en château le troubadour Roger de Clermont ; la *Heregia dels Preyres* que faisait représenter, devant le public, Faydit ; et enfin, sans porter plus avant l'information, les farces ou *villancicos* que nous comparerions avantageusement en Espagne à l'adoration des Rois Mages et à la Naissance de Dieu que l'épouse d'Alphonse XII, Garsende de Sabran, comtesse de Provence, organisait à la fin du xii^e siècle dans son palais d'Aix. »

2. Cette scène, appelée par le vulgaire la *judiada*, ne s'exécute pas aujourd'hui. Les ardeurs belliqueuses des personnages, saint Pierre tirant le glaive du fourreau et les Juifs de même, donnaient lieu à des emportements tellement lamentables, qu'il fut nécessaire de les supprimer, par ordre de l'autorité ecclésiastique.

que l'intervention de l'apôtre SAINT THOMAS quand le drame est près de finir, avec sa curieuse excuse de n'être pas arrivé plus tôt, avec les autres apôtres, ayant été retenu « par les affaires des Indes ».

VII

CE QU'EST ACTUELLEMENT LA REPRÉSENTATION ET CE QU'ELLE DEVRAIT ÊTRE.

La représentation annuelle du très curieux drame lyrique liturgique d'Elche telle que je l'ai vue, d'une manière maladroite et sans préoccupation artistique d'amélioration, n'est pas aussi défigurée que je le craignais, par l'incurie du temps et, chose plus grave, le manque de zèle de ceux qui sont chargés de la perpétuer, c'est-à-dire de ceux qui la dirigent. Il est agaçant de voir le directeur battant la mesure avec un rouleau de papier, le professeur, avec un instrument, donner le ton aux personnages, et ceux-ci tenir leurs parties à la main, pour chanter quelques strophes et morceaux très simples que tout Elche sait par cœur, hors ceux qui doivent les savoir ; il est gênant aussi que les personnages de *l'Ara cœli* et de la Trinité n'aillent pas, semble-t-il, sans se passer de directeur et de souffleur.

Il est ridicule aussi que le maître de chapelle et son *adlatus* le « bombardon » soient parmi les APÔTRES ou, montrant un excès de zèle inopportun, se placent à côté du lit de MARIE, donnant le ton et l'entrée de ses strophes à l'enfant qui joue le rôle, tandis qu'on l'évente avec un bon vouloir digne d'un meilleur emploi.

N'acceptant pas ces corruptions, j'accepte moins encore la Marche royale jouée par une musique militaire et l'orgue quand la fête se termine par l'apothéose et le couronnement de la VIERGE. La marche royale est bonne pour les monarques de la terre et pour de rares occasions consacrées par la coutume, mais elle détonne dans cette belle œuvre si caractéristique du temps passé.

Le drame lyrique liturgique d'Elche pourrait recouvrer aisément sa pureté hiératique primitive. Si, ainsi représenté, d'une façon négligée, il produit une profonde impression artistique, quelle impression ne causerait-il pas en supprimant ces aberrations ? Ce serait alors une fête d'un genre unique : devenu, annuellement, l'objet d'un pèlerinage artistique international, ce drame donnerait à Elche, la belle ville des palmiers et des grenades, une grande renommée, et attirerait de très distingués visiteurs en cette ville, qui, à un autre point de vue, est unique en Espagne et en Europe.

L'admiration qu'éveillent ses bois de palmiers, de grenadiers, et ses terrasses, pareilles à des jardins suspendus, s'ajoutant à celle que peut exciter ce spectacle intéressant et émouvant, ce serait une double bonne fortune que ne doivent pas laisser perdre ceux qui sont à la tête des intérêts matériels d'une si importante population.

APPENDICE.

BIBLIOGRAPHIE DU DRAME.

Quoiqu'elle ne soit pas très riche, il convient de la signaler pour l'instruction du lecteur. Elle est composée des pièces suivantes :

1. FRANCISCO FUENTES AGULLÓ, *Epítome histórico de Elche desde su fundación hasta la venida de la Virgen inclusive y traducción (du texte) de la Fiesta*. Elche, impronta de F. Modesto Aznar, 1896.

Brochure de 28 pages, reproduction d'une autre publiée en 1855.

2. MARQUÉS DE MOLINS, *Discurso de recepción en la Academia de la Historia*. Madrid, 1869.

Il se rapporte au drame liturgique d'Elche et à la description de la représentation.

3. C. VIDAL Y VALENCIANO, *El Tránsito y la Asunción de la Virgen. Drama liturgico*.

Écrit daté de Vilafranca (del Panadés), juillet 1870, et publié pour la première fois dans le *Diario de Barcelona*, numéros des 12 août et 1^{er} septembre de la même année (et à la suite le *Texto del Misterio de Elche*), dans le tome VI des œuvres complètes du Docteur Don Manuel Milà y Fontanals... collectionnées par D. Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, librairie de Alvaro Verdager, 1895.

4. JAVIER FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico descriptiva del Santuario de Nuestra Señora de la Asunción en la Ciudad de Elche...* Couronné au concours public institué pour décerner le prix donné par l'*Academia Bibliográfica-Mariana*. Lérida, typographie Mariana, 1887. Un vol. in-8° de 266 pages.

Œuvre écrite avec plus de bonne intention que de sentiment critique littéraire, historique et artistique, mais remplie de dates de toute espèce pour documenter la partie historique de la ville d'Elche et de son drame.

5. DOCTEUR D. ROQUE CHABAS, *El Drama Sacro de la Virgen de Elche*. Le savant chanoine de la cathédrale de Valence publia dans la Revue des sciences historiques *El Archivo* (Denia, 1890, tome IV, cahier VIII) : 1° le texte corrigé de *La Festa*, suivi de : 2° précédents du drame, 3° antiquité du drame.

6. ADOLFO HERRERA, *Excursión á Elche*. Auto lirico-religioso en deux actes, représenté tous les ans dans la paroisse de Sainte-Marie les jours 14 et 15 d'août. Publié dans le *Boletín de la Sociedad Española de excursiones*, Madrid, établissement typographique de San Francisco de Sales, 1896.

Il contient une étude succincte de l'*Auto*, comme l'intitule M. Herrera. Après l'étude se trouve le texte musical gravé d'une copie peu fidèle de la partition musicale, laquelle, passant par les stylets du graveur, complètement inexpert en matière de notation polyphonique antique, a été convertie en un véritable logogriphe. Le texte musical mis à part, la savante et serrée étude de M. Herrera est digne de tout éloge.

7. PIERRE PARIS publia un article important dans le journal parisien *l'Illustration* du 18 septembre 1837 ; il a pour titre : *Les fêtes de l'Assomption à Elche (Espagne)*, et aussi comprend des gravures représentant : 1° le *château d'Elche* ; 2° *l'image de la Vierge* ; 3° *l'âme* (espèce de poupée) *de la Vierge* ; 4° *la magrana (grenade) ouverte et fermée*.

8. JUAN PIÉ (prêtre), *Autos sacramentals del sigle XIV*. Publiés dans les nos 9 et 10 (juillet-août, septembre-octobre 1896) de la *Revista de l'Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*. Barcelona, établissement typographique de Vives y Susany, 1898.

Il contient le drame en catalan publié par extraits dans le texte de la présente étude, un *sonus* ou *gozos* à la Vierge, une espèce d'*auto* qui représente l'entreprise d'une croisade en Terre-Sainte et un autre *sonus* ou *gozos* à la Vierge se rapportant à la même croisade.

9. FELIPE PEDRELL, *La Festa d'Elche* ou le drame lyrique liturgique *La Mort* (Trépas) *et Assomption de la Vierge*, extrait des *Sammelbande der internationalen Musikgesellschaft* de janvier-mars 1901, pp. 203-252 (texte et musique), Leipzig, Breitkopf et Härtel, in-8.

10. *Revue d'Art dramatique*, compte rendu de l'opuscule de M. Pedrell : *La Mort et l'Assomption de la Vierge*, Paris, 1901, mois de mai.

11. LÉO ROUANET publia un compte rendu de l'opuscule de M. Pedrell, *La Festa d'Elche*, dans la *Revue Hispanique*, 1901 (p. 540-542).

*
**

Maintenant que nous avons étudié cet antique monument de la langue et de l'art méridional roman, limousin, provençal et catalan, issu d'une seule et même sève si riche en monuments de toute sorte et surtout si unie malgré les diversités de frontières que la politique moderne a établies, il faut que les travailleurs, les poètes et les artistes que cette antique sève ancestrale ne peut qu'enfanter et *doit* enfanter s'unissent pour nous reconstituer ces antiques monuments, les faire revivre à nos yeux et en créer de nouveaux, car le patrimoine d'une seule et même famille ne peut périr. Elle se transforme, se reporte de mains en mains entre collatéraux divers, mais elle persiste partout malgré les conventions sociales, car l'*esprit* demeure. C'est à cet esprit que je fais appel pour voir germer ces chercheurs, ces paléographes, ces poètes, ces artistes, pour nous reconstituer le *théâtre médiéval méridional*. Grâce à eux, grâce à l'initiative intelligente de notre ami Ch. Bordes, grâce à son nouveau groupement *Les jongleurs de Saint-Genès* en formation, ces œuvres revivront, et leur exemple en enfantera de nouvelles, car les terres provençales, languedociennes et catalanes sont riches en jeunes poètes et en jeunes musiciens. C'est à eux que je fais appel. Fouillez les bibliothèques et les archives de toutes sortes, livrez-vous à votre féconde imagination surchauffée par le soleil d'ici et subtile comme notre ciel si clair et si brillant, et enfantez-nous des chefs-d'œuvre dans ce merveilleux cadre d'Orange, par exemple, où les pierres parlent, à la condition que vous écoutiez *chanter la chanson populaire* de notre terre, qui est le divin trait d'union qui nous unit aux ancêtres, source éternelle et jamais tarie des plus belles mélodies, comme nous l'a dit Robert Schumann, qui était avant tout un poète et un honnête homme, comme le sont et doivent l'être tous les artistes.

FELIPE PEDRELL.



DE

QUELQUES CANTIQUES POPULAIRES

La chanson populaire, nous avons eu déjà maintes occasions de le dire, n'offre qu'un petit nombre de spécimens vraiment authentiques de chansons religieuses. Son domaine est essentiellement profane et humain. Ces spécimens eux-mêmes appartiennent plutôt au genre de la chanson narrative qu'à la prière ; ce sont des plaintes, non des cantiques. C'est la parabole du mauvais riche ; c'est la chanson de Jésus-Christ et les deux hôtes, ou la vie de sainte Madeleine, ou celle de sainte Marguerite, ou de sainte Catherine, ou encore la complainte de la Passion, populaire dans toutes nos provinces. Et les airs sur lesquels se chantent ces chansons, assez arbitrairement graves ou animés, ne diffèrent guère des mélodies populaires proprement dites, chansons lyriques ou épiques, ou rondes à danser.

Pourtant il n'y a pas de règles sans exceptions. Des coutumes particulières à de certains pays ont fait naître des chansons religieuses auxquelles on peut reconnaître un caractère vraiment populaire. Les provinces où l'on parle une langue autre que le français sont surtout riches à cet égard. On connaît les cantiques bretons ; M. Charles Bordes a publié des cantiques basques dont certains ont des mélodies admirables. Cherchons dans les régions purement françaises s'il ne sera pas possible de trouver des spécimens analogues.

Voici d'abord les *Kyriolés* de la Lorraine. Ils ont été recueillis dès le xviii^e siècle, et publiés à Remiremont en 1773, en une feuille in-8^o ornée de quatre gravures sur bois ; ils ont été reproduits dans les *Bulletins de la Société d'Archéologie lorraine*, t. IV, deuxième partie (Nancy, 1855), avec la notation musicale ; ils figurent aussi dans le recueil manuscrit de la Bibliothèque nationale : *Poésies populaires de la France*, t. I, p. 127 et suiv. ; ils ont enfin été mentionnés dans le recueil de *Chansons en patois vosgien* de Louis JOUVE, p. 10 (Épinal et Remiremont, 1876).

Ces chants se rattachent à une tradition que le *Bulletin de la Société d'Archéologie lorraine* rapporte ainsi :

On donne le nom de *Kyriolés*, *criaulés*, *criolés*, à des espèces de cantiques que chantaient, le lundi de la Pentecôte, les jeunes filles de plusieurs paroisses voisines de Remiremont, dont les habitants étaient obligés de venir en procession à l'église des chanoinesses de cette ville.

Afin de se faire reconnaître, les gens de chaque village portaient des branches de différentes façons d'arbres et d'arbrisseaux : Dommartin, du genièvre ; Saint-Amé, du muguet ; Saint-Nabord, du rosier sauvage ; Saint-Etienne, du cerisier ; Vagny, du sureau ; Saulxures, du saule ; Rupt, du chêne, et Ramonchamps, du sapin.

Voici deux de ces chansons, avec leurs mélodies :

KYRIOLÉ DE LA PAROISSE DE SAINT-AMÉ.

CRI-AU- LÉ, Gen- til saint sire A- mé, *Cri-au- lé*, s'al-lons en pè-le-ri- na- ge.
Cri-au- lé, Tous les mots que nous di- rons, Que Dieu veuille prendre en gré par
 sa bon- té. Et tous les Saints et tout' les Saint' en pri-ant Dieu, Et tous les
 Saints et tou-tes les Sain-ts en pri-ant Dieu ; Tout' les âm' sont hors de peine En
 pri-ant Dieu.

Criau-é, gentil saint sire Amé,
Criaulé, j'allons en pèlerinage,
Criaulé, tous les mots que nous dirons,
 Que Dieu veuille prendre en gré par sa bonté.
Et tous les Saints et toutes les Saintes
En priant Dieu,
Toutes les âmes sont hors de peine
En priant Dieu.

Criaulé, veuves, femmes et orphelins,
Criaulé, que tous les mots que nous dirons,
 Que Dieu veuille prendre en gré par sa bonté,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, pour les Dames de Saint-Pierre,
Criaulé, que Dieu leur donne bonne vie,
 Et bonne vie et grand honneur pour servir Dieu,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, pour le très haut Roi puissant,
Criaulé pour le noble Duc de Lorraine,

Prince d'un très grand renom,
Louis XV, son nom,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, gentil sire saint Romary,
Criaulé, faites-nous vos portes ouvrir,
Car Saint-Amé y veut entrer en priant Dieu,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, gentil sire saint Urbain,
Criaulé, vous avez les biens en mains,
Remettez les fleurs en grains, en priant Dieu,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, prions le doux Jésus-Christ,
Criaulé, qu'il ait pitié des pécheurs,
Et des pécheurs et des pécheresses, en priant Dieu,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, veuves, femmes et enfants,
Criaulé, fléchissez le Tout-Puissant,
Par vos prières, vos cris et plaintes, en priant Dieu,
Et tous les Saints, etc.

Criaulé, prions la Vierge Marie,
Criaulé, que Dieu nous donne paradis,
Dìrons Amen, ainsi soit-il, en priant Dieu,
Et tous les Saints et toutes les Saintes
En priant Dieu,
Toutes àmes sont hors de peine
En priant Dieu.

KYRIOLÉ DE LA PAROISSE DE SAINT-NABORD

O CRI-AU- LÉ! Quand notre si- re Dieu fut né Chanson ne fut pas bien chan-
té e Si ce n'était les cri-au- lés. O cri-au- lé! ô cri-au- lé! En Jé- sus-
Christ o- yeꝝ nos cœurs Et tous les saints et tout les saint' o- yeꝝ nos cœurs, Met
tez les hors de pei-ne En priant Dieu Et tous les biens où les fleurs sont Veuillez garder.

O criaulé au bienheureux saint Urbain,
Qui avez tous les biens en mains,
Mettez-les tous en sûreté.
O criaulé ! ô criaulé ! etc.

O criaulé ! Dieu les garde de gelée,
Et de grêle courroucée,

Et d'accident infortuné.
O criaulé ! ô criaulé ! etc.

O criaulé pour le bon Prince de Lorraine,
Que Dieu dans son pays maintienne
En grand repos, paix et santé.
O criaulé ! ô criaulé ! etc.

Criaulé, nous prions Dieu pour Mesdames,
Pour ceux qui ont soin de leurs âmes,
Et pour toute cette assemblée.
O criaulé ! ô criaulé ! etc.

Criaulé, saint Pierre et saint Romary,
Priez pour ceux qui sont ici,
A Saint-Nabord donnez l'entrée.
O criaulé ! ô criaulé !

En Jésus-Christ oyez nos vœux,
Et tous les saints et toutes les saintes,
Oyez nos vœux.
Mettez les âmes hors de peine,
En priant Dieu.
Et tous les biens où les fleurs sont
Veillez garder.
O criaulé, en Jésus-Christ oyez nos vœux.

L'on a dû remarquer que ces deux airs ne sont qu'une adaptation d'une même formule à des strophes de forme et de longueur différentes. Observons aussi en passant la disposition tonale de la mélodie qui, après avoir été exposée très franchement en *ut majeur*, se poursuit et s'achève non moins nettement en *sol majeur*. Ce jeu de la tonique à la dominante n'est pas un cas isolé dans le développement de la mélodie populaire.

Sur les six airs dont la notation nous est parvenue, cinq ne sont que des variantes du timbre précédent. Donnons simplement, pour les autres, les paroles de quelques couplets.

Voici d'abord une prière d'un accent bien rustique ; c'est le deuxième couplet du *Kyriolé* de la paroisse de Saint-Etienne :

Criaulé, glorieux martyr saint Urbain,
Qui savez que Dieu tient nos bleds en mains,
Priez-le d'y mettre et la fleur et les grains,
De les garder de tous airs malsains,
Afin qu'ayant des biens abondamment,
Nous puissions le servir plus saintement
Et que tout le monde de mieux en vaille.

Le premier couplet de cet autre *Kyriolé* (de la paroisse de Vagney) décrit la coutume en quelques traits aussi exacts que simples :

Criaulé est très bien chanté, chanterons-nous ?
Criaulé, chanterons-nous, jouirons-nous ?
Criaulé, c'est pour Madame qui est aux fenêtres,
Criaulé, elle regarde à Mont ses Prés,
Criaulé, elle voit venir la croix tant belle,
La croix tant belle et le panon, oyez-nous Dieu,
Criaulé, ô Jésus-Christ ! oyez-nous Dieu.

Donnons aussi quelques strophes du *Kyriolé* de la paroisse de Saulxures :

Criaulé, criaulé, chantez Yaulé, (*bis*)
Criaulé, ceci n'est point une chanson, (*bis*)
Ce sont prières et oraisons,
Or prions Dieu,
Soient toutes âmes hors de peine,
Nous prions Dieu.

Criaulé pour le bienheureux saint Urbain, (*bis*)
Criaulé, qu'il y tient les grains en ses mains, (*bis*)
Criaulé en Jésus-Christ,
Gardez les biens,
Soient toutes âmes hors de peine,
Nous prions Dieu.

Criaulé, Dieu entremet ses fleurs en grains, (*bis*)
Criaulé, nous en ferons de bonnes aumônes, (*bis*)
Que les riches en donneront aux pauvres,
Or prions Dieu,
Soient toutes âmes hors de peine,
Nous prions Dieu.

Criaulé, Dieu entremet ses chanvres en lin, (*bis*)
Criaulé, c'est pour nos autels recouvrir, (*bis*)
Et pour les morts ensevelir,
Or prions Dieu,
Soient toutes âmes hors de peine,
Nous prions Dieu.

Criaulé, Dieu ne fait que de belles choses, (*bis*)
Criaulé, elles sont si belles et si bien faites, (*bis*)
Criaulé, en Jésus-Christ,
Gardez-les bien,
Soient toutes âmes hors de peine,
Nous prions Dieu.

Toutes ces chansons contiennent un salut au duc de Lorraine : on a lu ceux que donnent les chansons que nous avons reproduites en entier. Celle que nous avons citée en premier lieu (de la paroisse de Saint-Amé) est la seule qui fasse allusion au roi de France.

Un dernier *Kyriolé* se chante sur un air tout différent ; nous le donnons en entier pour finir la série.

KYRIOLE DE LA PAROISSE DE DAMMARTIN



Kyrié, sire saint Pierre,
Qui à Rome sied en chaire,
De céans êtes le patron,
A vous nous nous présentons.

Kyrié chanter devons,
Par bonne dévotion.

Kyrié, sire saint Romary,
Nous vous venons requérir,
En la ville de votre nom,
Donnez-nous protection.
Kyrié, etc.

Kyrié, sire saint Amé,
Comme l'écriture l'a nommé,
De saint Romary compagnon,
D'Austrasie jadis baron.
Kyrié, etc.

Kyrié, sire saint Martin,
Et saint Laurent le martyr,
Que bien servir nous devons,
Car ce sont nos bons patrons.
Kyrié, etc.

Kyrié, Vierge souveraine,
Le noble Duc de Lorraine,
Gardez-nous de torsion,
Nous vous porterons bon nom.
Kyrié, etc.

Kyrié, Madame l'Abbesse,
Dieu vous mette en liesse,
Dame de Remiremont,
Et de la religion.
Kyrié, etc.

Kyrié, Doyenne et Sonrière,
La Secrette et l'Aumonière,
Une bonne gouvernation
De cœur nous vous souhaitons.
Kyrié, etc.

Kyrié, dames chante-notes,
Et vous toutes dames dévotes,
De noble extraction,
Vos grâces nous vous demandons.
Kyrié, etc.

Kyrié pour vous, Mesdames,
Qui n'êtes qu'un cœur et qu'une âme,
Qui vivez en bonne union,
Comme le veut la Religion.
Kyrié, etc.

Vos aumônes et vos charités,
Et autres œuvres de piété,
Sont en admiration
Aux pays des environs.
Kyrié, etc.

Humblement nous vous prions,
Instamment nous vous demandons,
Que nos Pères du Saint-Mont
Ayent part à vos oraisons.
Kyrié, etc.

Kyrié pour nous quatre chantres,
Dieu nous garde de malandre,
Et de tribulation,
Et de pestilation,
Kyrié, etc.

A Dieu nous ferons nos prières,
Pour le grand Prévôt saint Pierre,
Afin que sa gouvernation
Soit juste et sans lésion.
Kyrié, etc.

Tous les Chanoines de céans,
Sénéchal et Lieutenant,
Les Secrets leurs compagnons,
Gardes-les de torsion.
Kyrié, etc.

Nous prions pour le Chancelier,
Et après pour le Sonrier,
Seigneurs sont de bon renom,
Donnez-nous vos bénédictions.
Kyrie, etc.

A tous seigneurs nous prions,
A tous officiers demanderons,
D'accorder à nos cantons
Leur noble protection.
Kyrie, etc.

Nous prions petits et grands,
Tous les Saints qui sont céans,
Que Dieu nous donne confession,
Grâces et consolations.
Kyrie, etc.

Nous prions dévotement
Le vrai Dieu du firmament
De garder de trahison
La ville de Remiremont.
Kyrie, etc.

Nous prions d'un bon cœur,
Pour les biens qui sont en fleurs,
Que Dieu nous donne bonne moisson
Et de tous biens à foison.
Kyrie, etc.

Nous vous prions pour nos péchés,
Avec un cœur humilié,
Afin que Dieu nous fasse pardon,
Et nous en donne rémission.
Kyrie, etc.

Pour la paix nous devons prier
Qu'il plaise à Dieu nous l'envoyer,
Et aux trépassés nous dirons :
Que Dieu leur fasse pardon.
Kyrie, etc.

Le Clocher et l'Enfermière
Nous mettrons en nos prières,
Et les Coquerelles y sont.
Ainsi finit la leçon.

*Kyrie chanter devons
Par bonne dévotion.*

Sans avoir de grandes prétentions en matière d'étymologie populaire, je pense que ce n'est pas s'avancer beaucoup que de faire dériver ce vocable inconnu : *Kyriolé, Criaulé*, du mot *Kyrie*, familier à la liturgie de toutes les Églises. Et cela nous ramène à l'usage ancien des *Kyrie* farcis, dont le moyen âge nous a laissé quelques spécimens.

Or il est certaines coutumes populaires dont la ténacité est si grande, que l'on retrouve encore aujourd'hui une survivance de celle-ci dans une paroisse qui m'est tout particulièrement connue, celle de Bourg-en-Bresse. Ce qui caractérise le chant *farcis*, c'est le mélange de paroles profanes avec le texte consacré : ce mélange apparaît de la façon la plus évidente dans le chant suivant, qui est de tradition, depuis un temps immémorial, dans la susdite paroisse, pour la messe de minuit.

Voici comment il s'exécute : placées sur la tribune de l'orgue, les jeunes filles d'une confrérie entonnent le chant français, dans un mouvement animé, même gai, presque dansant. Chacun de leurs couplets, terminé par une cadence à la dominante, s'achève par ce vers, ou ses variantes : « Chantons-lui le *Kyrie* ». A cet appel, les chantres, placés à l'autre bout de l'église, dans le beau chœur gothique que décorent les stalles sculptées par un maître artisan de la ville, Terrasson, disent le verset correspondant en plain-chant, et le dialogue se poursuit jusqu'à la fin de l'antique prière. La tradition en est tellement ancrée que, si parfois la maîtrise a préparé pour la messe de minuit l'exécution d'une messe en musique, on a grand soin d'en omettre le *Kyrie eleison*, afin de laisser la place à ce chant de Noël d'un genre assez peu ordinaire.

Voici ce chant. Il faut reconnaître que les paroles sont sans littérature et d'une platitude méritoire : mais la mélodie, en son rythme ternaire, sa mesure irrégulière et son premier ton bien accusé, n'est pas sans caractère.

KYRIE DE LA MESSE DE MINUIT

à Bourg-en-Bresse.

Assez animé.

Chantons tous à la nais- san- ce Du Ré-dempteur in- car-
 né : No- é! No- é! No- é! Puisque c'est no- tre cro- yan- ce,
 Chantons lui le Ky-ri- e.

I

Chantons tous à la naissance
 Du Redempteur incarné :

Noé, Noé, Noé !

Puisque c'est notre croyance,

Chantons-lui le Kyrié,

(Les Chantres répondent : *Kyrie eleison.*)

II

Adorons dans cette crèche

Sa profonde humilité,

Noé, Noé, Noé !

C'est de là qu'il nous la prêche.

Redisons-lui Kyrié.

(Les Chantres : *Kyrie eleison.*)

III

En implorant sa clémence,

Demandons à sa bonté

Noé, Noé, Noé !

Qu'il nous donne la constance

D'achever le Kyrié.

(Les Chantres : *Kyrie eleison.*)

IV

Et pour conserver l'usage

Dans l'église respecté,

Noé, Noé, Noé !

Poursuivons d'un grand courage

En disant aussi : Christé.

(Les Chantres : *Christe eleison.*)

V

Il vient pour mettre en sa gloire

Ceux qui l'auront mérité

Noé, Noé, Noé !

Ayons bien dans la mémoire

De chanter toujours Christé.

(Les Chantres : *Christe eleison.*)

VI

Saluons aussi la mère

Qui dans son sein l'a porté

Noé, Noé, Noé !

Prions-la d'un cœur sincère

De dire pour nous Christé.

(Les Chantres : *Christe eleison.*)

VII

Il est né dans une étable,

Pauvre, faible et tout glacé,

Noé, Noé, Noé !

Il aura pour agréable

Qu'on répète Kyrié.

(Les Chantres : *Kyrie eleison.*)

VIII

Tâchons que cette naissance

Nous mène à la sainteté,

Noé, Noé, Noé !

Pour en avoir l'assurance,

Disons souvent Kyrié.

(Les Chantres : *Kyrie eleison.*)

IX

Tous les saints se réjouissent,

Le ciel même a répété

Noé, Noé, Noé !

Qu'à l'envi nos voix s'unissent

Au Gloria, Kyrié.

(Les chantres : *Kyrie eleison.*)

Pour compléter cette petite collection de chants religieux populaires — ou plutôt semi-populaires, — nous finirons par un cantique qui est une paraphrase de l'*Angelus*. Les couplets sont séparés entre eux par la récitation de l'*Ave Maria*. L'air, en sa rusticité, n'est pas sans caractère. Je l'ai entendu bien souvent dans les campagnes de Bresse, où les voix des paysannes le scandent avec une rudesse qui, jointe à la naïveté des paroles, n'est pas sans causer en certains cas une impression peut-être plus hilarante qu'édifiante. Dans quelques paroisses, le même texte se chante sur l'air du Noël bien connu, qu'on dit venir de la région des Pyrénées : *Les Anges dans nos campagnes*. Il est d'ailleurs évident que les paroles originales, qui n'ont rien de populaire, doivent se trouver dans quelque livre de cantiques du XVIII^e siècle, que nous n'avons pas le loisir, peut-être même le goût, de rechercher.

CANTIQUE DE L'ANGELUS

Mélodie populaire en Bresse

Un peu lent et d'un ton traînant.

L'Ange de Dieu dit à Ma- ri- e Que pour con- cevoir Jé- sus-Christ La Tri- ni-
 té l'a-vait choi- si- e; El- le con- çut du Saint-Es- prit, La Tri- ni-
 té l'a-vait choi- si- e; El- le con- çut du Saint-Esprit.

I

L'Ange de Dieu dit à Marie
 Que pour concevoir Jésus-Christ
 La Trinité l'avait choisie ; } *bis.*
 Elle conçut du Saint-Esprit. }
Ave Maria.

II

« Voici, dit-elle, la servante
 Soumise à la Divinité ;
 Je consens, pourvu que j'enfante } *bis.*
 Sans perdre la virginité. » }
Ave Maria.

III

Alors le Verbe, né du Père,
 Voulant habiter parmi nous,
 Prit au chaste sein de sa Mère) *bis.*
 Le corps qu'il a livré pour tous.)
Ave Maria.

IV

Priez pour nous, Vierge sacrée,
 Priez pour votre cher Fils
 Afin qu'il nous donne l'entrée) *bis.*
 Au ciel, comme il nous l'a promis.)

JULIEN TIERSOT.





Documents pour servir à l'Histoire des origines du Théâtre musical

LE DRAME LITURGIQUE

Les Vierges sages et les Vierges folles

Ce drame a comme titre dans le manuscrit :

SPONSUS (L'ÉPOUX)

GLOSE PRÉLIMINAIRE

A l'occasion du projet de Congrès du chant populaire à Montpellier. M. Bordes m'a demandé de donner dans la *Tribune* une réédition du mystère publié en dernier lieu avec la musique par de Coussemaker dans ses *Origines de l'art harmonique*. Je la donne très volontiers, d'après le mss. 1139 latin de la Bibliothèque Nationale de Paris, de la fin du XII^e siècle.

Ce mystère, dont le titre porte seulement : *Sponsus*, « l'Époux », suit, f^o 53, le dialogue des saintes femmes au sépulcre, lui-même précédé d'autres petits mystères ou oratorios du même genre. De Coussemaker n'a point toujours bien lu le manuscrit ; il a transcrit de même façon l'*incipit* du refrain *Dolentas*, chaque fois qu'il trouvait celui-ci : on verra par notre transcription que le début de ce refrain s'enchaîne chaque fois aux couplets de façon différente, d'après leur forme musicale. Chaque strophe ou couplet est en entier notée jusqu'au milieu du n^o 8 ; il est aisé de suppléer à la notation absente, grâce au genre de versification correspondant aux timbres qui précèdent. En effet, quatre mélodies seulement, avec la versification correspondante, ornent les paroles de ce petit poème ; nous les classerons ainsi :

Timbres I et II : *thèmes de l'époux* ; I pour les paroles latines, II pour les provençales. Ces thèmes sont ceux sur lesquels il faut chanter le n^o 9 ;

Timbre III : *thème des vierges folles* ; ce même thème sert aux marchands, n^o 7, qui leur répondent en provençal ;

Timbre IV : *thème des vierges sages*.

On remarquera que parfois certains vers ont une syllabe de plus que les autres : le notateur s'en est tiré en ajoutant une note au début, et plus souvent à la fin du vers. Cependant, au n° 2, tout un vers paraît intercalé à la seconde strophe. Les éditeurs précédents ont cru devoir modifier cette anomalie : le manuscrit s'y oppose, il est absolument formel; *Gaire noi dormet* est un refrain qui marque régulièrement la fin des couplets; et *Aisel espos* est le début du second.

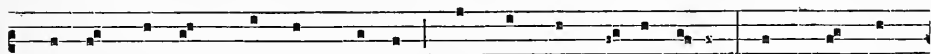
Sur ces paroles, de Coussemaker a modifié la mélodie : il a mal lu également la partie grave du thème des vierges sages; c'est probablement par l'idée qu'il se faisait de la tonalité de cette pièce.

La notation est la notation aquitaine du temps, d'une diastématique suffisamment claire; nous la reproduisons sur lignes, en ajoutant seulement la clef.

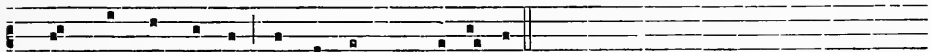
Quant aux personnages, ils sont indiqués par le manuscrit, à l'exception de ceux dont nous avons suppléé les noms entre crochets. Nous avons suivi l'orthographe de Coussemaker, ne croyant pas nécessaire de reproduire intégralement celle du texte, parfois défectueuse.

TEXTE MUSICAL

I. CHORUS.

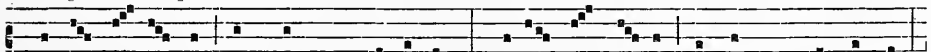


1. Ad-est sponsus qui est Chri-stus : vi-gi-la-te, virgi-nes. Pro ad-yen-
2. Ve-nit e-nim li-be-ra-re gen-ti-um o-ri-gi-nes. Quas per pri-
3. Hic est A-dam qui se-cundus per prophe-tam di-ci-tur; Per quem sce-
4. Hic pe-pendit, ut cæ-les-ti pa-tri-ae nos redde-ret, Ac de par-
5. Ve-nit sponsus qui no-stro-rum sce-le-rum pi-a-cu-la Mor-te la-

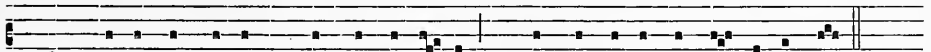


1. tu e-jus gaudent et gaude-bunt homi-nes.
2. mam si-bi ma trem sub-ju-ga-runt demo-nes.
3. lus pri-mi A-dæ a no-bis di-lu-i-tur.
4. te i-ni-mi-ci li-be-ros nos tra-he-ret.
5. vit atque cru-cis sus-tu-lit pa-ti-bu-la.

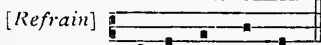
2. [GABRIEL.]



1. Oi-et, vir-gi-nes, ai-so que vos di-rum; Ai-set pre-sen que vos co-man-da-rum.
2. Aisel es-pos que vos hor' at-tendet; Ve-nit en ter-ra per los vestres pechet.
3. En fo ba-tut, ga-blet e lai de-niet, Sus en la crot ba-tut et clau-fi-get.
4. E re-sors es, la scrip-tu-ra o dii; Gabri-els soi, entra-mes a-i-ci :



1. At-tendet un espos Jhe-su Salvai-re a nom.
2. De la Vir-gi-ne en Be-th-le-em fo net; En flum Jorda la-vet et lu-te-et.
3. Deu mo-nu-men de-so en tre-pau-set.
4. At-tendet lo, que ja venra pra-i-ci.



[CHORUS:] GAIRE NOI DORMET.

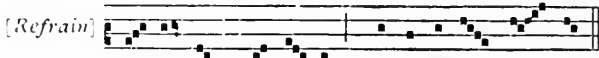
3. FATUÆ.



1. Nos vir-gi-nes, quæ ad vos veni-mus, ne-gli-genter o-le-um fundi-mus; Ad vos
 2. Nos comi-tes hu-jus i-tine-ris et so-ro-res e-jusdem ge-ne-ris. quam-vis
 3. Par-timini lu-men lam-padi-bus; pi-æ si-tis insi-pi-en-ti-bus, Pul-sæ

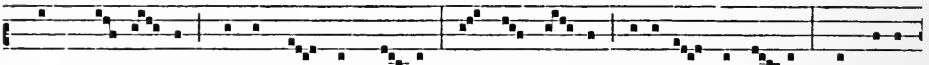


1. o-ra-re, so-ro-res, cu-pi-mus, ut et il-las qui-bus nos credi-mus,
 2. ma-le conti-git mi-se-ris, po-tes-tis nos redde-re su-pe-ris.
 3. ne nos si-mus a fo-ri-bus, cum vos spon-sus vo-cet in se-di-bus.

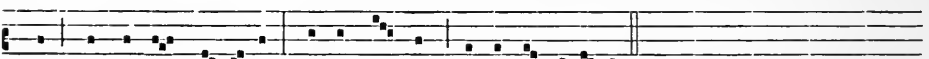


[Refrain] DO-LENTAS! chai-ti-vas! trop i a-vem dor-mit.

4. PRUDENTES.



1. Nos pre-ca-ri, pre-camur, ampli-us De-si-ni-te, so-ros, o-ci-us; Vo-bis e-
 2. Ac i-te nunc, i-te ce-le-ri-ter, Ac ven-den-tes ro-gate dul-ci-ter Ut o-le-



1. nim nil e-rit me-li-us, Da-re pre-ces pro hoc ul-te-ri-us.
 2. um vestris lam-pa-dibus Dent equi-dem vo-bis i-ner-tibus.

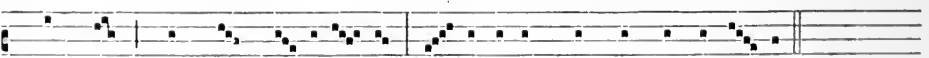


[Refrain] [FATUÆ:] DOLEN-TAS, chai-ti-vas, etc.

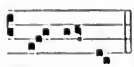
5. FATUÆ.



1. Ah! mi-seræ! nos hic quid fe-ci-mus? Vi-gi-lare numquid po-tu-imus? Hunc In-
 2. Et det nobis mer-ca-tor o-ci-us Quas habe-at mer-ces, quas so-ci-us, O-le-



1. bo-rem quem nunc per-fe-ri-mus No-bis nos-met con-tu-li-mus.
 2. um nunc que-re-re veni-mus, Ne-gligenter quod nosmet fundi-mus.



DO-LENTAS, etc.

6. PRUDENTES.



De nostr'o- li queret nos a do-ner; Non auret pont; alet en a chapter De-us marchaans

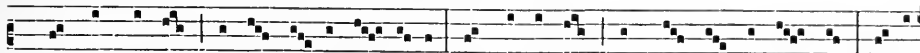


que lai ve- et ester.

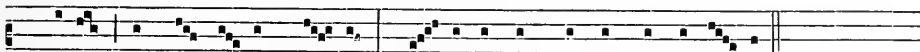


[FATUÆ:] DOLENTAS, chai-ti-vas, etc.

7. MERCATORES.

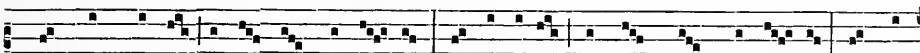


1. Domnas gentils, no-vos co-vent es-ter Ni lo-jamen ai- ci a- demo- rer. Co-el
2. A- let a-reir a vostras sa- jes so-ros, E pre-cat las per Deu lo glo- ri- os, De o-

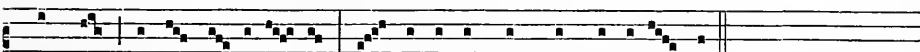


1. queret no'n vos po- em do- ner; Que- ret lo deu chi vos pot conse- ler.
2. le-o fa- sen so-cors a vos; Fai-tes o tost, que ja ven-ra l'espos.

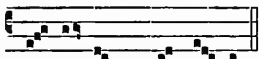
8. FATUÆ.



1. Ah! mi- se-ræ! nos ad quid ve-ni-mus? Nil est e-nim il- luc quod q æ-rimus, Fa- ta-
2. Au- di, sponse, vo-ces plan-genti- um; A-pe-ri-re fac no- bis o-sti- um Cum so-



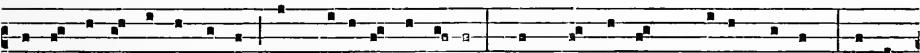
1. tum est, et nos vi- debi- mus, Ad nupti- as numquam intrabimus. [Refrain: Dolentas.]
2. ci- is; præ- be re- medi- um. [On passe de suite au n^o IX.]



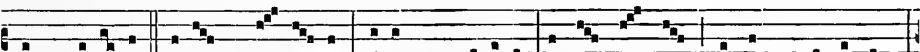
DO-LENTAS, chai-ti-vas, etc.

9. *Modo veniat sponsus :*

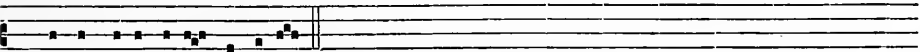
CHRISTUS.



Amen dico, Vos ignosco, Nam care-tis lumi-ne: quod qui pergunt, Procul pergunt Hujus



aulae limine. A-let, chai- ti-vas! alet, malaure-as A tot jors mais vas so penas livre-as ;



En enferrn ora seret mencias.

Modo accipiant eas dæmones et præcipitentur in infernum.

TEXTE ET TRADUCTION FRANÇAISE

SPONSUS

CHORUS :

Adest sponsus qui est Christus, vigilate, virgines.
Pro adventu ejus gaudet et gaudebunt homines.

Venit enim liberare gentium origines, [mones.
Quas per primam sibi matrem subjugarunt dæ-

Hic est Adam, qui secundus per prophetam dicitur.
Hic pendit, ut cælesti patriæ nos redderet,

Per quem scelus primi Adæ nobis diluitur
Ac de parte inimici liberos nos traheret.

Venit sponsus qui nostrorum scelerum piacula
Morte lavit, atque crucis sustulit patibula.

(Accedant) (Prudentes et dicat GABRIEL :)

Oïet, virgines, aïso que vos dirum ;
Aïse presen que vos comandarum.
Atendet un espos, Jhesu Salvaire a nom :

Gaire no i dormet

Aïsel espos que vos hor' atendet.
Venit en terra per los vestres pechet ;
De la virgine en Betleem fo net ;
En l'Ilum Jorda lavet et luteet ;

Gaire no i dormet

Aïsel espos que vos hor atendet.
En fo batut, gablet e lai deniet,
Sus en la crot batut e claufiget ;
Deu monumen deso entrepauset :

Gaire no i dormet

Aïsel espos que vos hor atendet.
E resors es, la scriptura o dit ;
Gabriels soi, en trames a ici ;
Atendet lo, que ja venra pra ici :

Gaire no i dormet

Aïsel espos que vos hor' atendet.

FATUÆ :

Nos virgines, que ad vos venimus,
Negligenter oleum fudimus ;
Ad vos orare, sorores, cupimus,
Ut et (l. ad) illas quibus nos credimus :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit.

Nos comites hujus itineris
Et sorores ejusdem generis,
Quamvis male contigit miseris,
Potestis nos reddere superis :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit.

LA VENUE DE L'ÉPOUX

LE CHŒUR :

L'époux, qui est le Christ, est près d'arriver ;
veillez, vierges ! Les hommes se réjouissent et se
rejouiront de sa venue ; car il vient déli- rer du
péché originel le genre humain que les démons
se sont asservi en séduisant notre première mère.
C'est lui qui est appelé le second Adam par le
prophète ; lui qui efface en nous la tache que la
faute du premier Adam y avait mise. Il a été sus-
pendu à la croix, pour nous rendre à la patrie
céleste et nous arracher à l'ennemi des hommes.
Il vient l'époux, qui a lavé et expié nos crimes
par sa mort et souffert le supplice de la croix.

(LES VIERGES SAGES s'avanceront et Gabriel
dira :)

Ecoutez, vierges, ce que nous vous disons ;
Ayez présent ce que nous vous recommanderons.
Attendez un époux qui s'appelle Jésus Sauveur :

Guère n'y dormit

Cet époux que vous attendez aujourd'hui.
Il est venu sur la terre à cause de vos péchés.
Il est né de la Vierge à Bethléem ;

Il a été lavé et baptisé dans le fleuve du Jourdain ;

Guère n'y dormit

Cet époux que vous attendez aujourd'hui.

Il a été battu de verges, moqué et renié,

Il a eu le côté percé sur la croix, et les mains et

[les pieds traversés de clous ;

Il a été déposé sous la pierre d'un sépulcre :

Guère n'y dormit

Cet époux que vous attendez aujourd'hui.

Il est sorti du tombeau, l'Écriture l'a dit,

Je suis Gabriel, moi que vous voyez ici :

Attendez-le, car il viendra bientôt ici.

Guère n'y dormit

Cet époux que vous attendez aujourd'hui.

LES VIERGES FOLLES :

Nous vierges qui venons vers vous,
nous avons usé négligemment notre huile ;
nous voulons vous prier, ô sœurs,
comme celles en qui nous avons confiance :
malheureuses ! chétives ! nous avons trop dormi.

Nous vos compagnes dans ce pèlerinage
et vos sœurs nées d'une même race,
quoique nous ayons mal réussi, infortunées !
vous pouvez nous rendre au ciel :
malheureuses ! chétives ! nous avons trop dormi.

Partimini lumen lampadibus ;
Piac sitis insipientibus,
Pulsac ne nos simus a foribus,
Cum vos sponsus vocet in scdibus :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit.

PRUDENTES :

Nos precari, precamur, amplius
Desinite, sorores, ocius ;
Vobis enim nil erit melius
Dare preces pro hoc ulterius :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avet dormi.

Ac ite nunc, ite celeriter
Ac vendentes rogare dulciter,
Ut oleum vestris lampadibus
Dent equidem vobis inertibus :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avet dormit.

FATUÆ :

Ah ! miseræ ! nos hic quid fecimus ?
Vigilare numquid potuimus ?
Hunc laborem quem nunc perferimus
Nobis nosmet contulimus :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit.

Et de (t) nobis mercator ocius
Quas habeat merces, quas socius.
Oleum nunc quærere venimus,
Negligenter quod nosme(t) fudimus,
Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit.

PRUDENTES :

De nostr' oli queret nos a doner ;
No'n auret pont ; alet en achapter
Deus marchaans que lai veet ester :
Dolentas ! chaitivas ! trop i avet dormit.

MERCATORES :

Domnas gentils, no vos covent ester
Ni lojamen aici ademorer.
Cosel queret, no'n vos poem doner ;
Querit lo deu chi vos pot conseler.

Alet areir a vostras sajes soros,
E precat las per Deu lo glorios,
De oleo fasen socors a vos ;
Faites o tost, que ja venra l'espos.

FATUÆ :

Ah ! miseræ ! nos ad quid venimus ?
Nil est enim illuc quod quærimus.
Fatum est, et nos videbimus,
Audi, sponse, voces plangentium ;
Dolentas ! chaitivas ! trop i avem dormit.

Ad nuptias nunquam intrabimus :
Aperire fac nobis ostium
Cum sociis ; præbe remedium.

Modo veniat sponsus.

Partagez avec nous la lumière de vos lampes ;
soyez compatissantes pour de pauvres insensées,
afin que nous ne soyons pas chassées dehors,
lorsque l'époux vous appellera dans sa demeure :
malheureuses ! chétives ! nous avons trop dormi.

LES VIERGES SAGES :

Cessez, de grâce, de nous prier
plus longtemps, ô nos sœurs ;
car il ne vous servirait de rien [prières ;
de nous adresser, à ce sujet, de plus longues
malheureuses ! chétives ! vous avez trop dormi.

Allez maintenant, allez vite,
et priez humblement les marchands
de vous donner de l'huile pour vos lampes,
puisque vous avez été négligentes ;
malheureuses ! chétives ! vous avez trop dormi :

LES VIERGES FOLLES :

Ah ! malheureuses ! qu'avons-nous fait ?
ne pouvions-nous veiller ?
Ce malheur que nous souffrons,
nous nous le sommes nous-mêmes attiré :
malheureuses ! chétives ! nous avons trop dormi.

Que ce marchand, que son associé nous donne
promptement la marchandise qu'ils ont.
Il nous faut, à présent, chercher de l'huile,
parce que nous avons négligemment perdu la [nôtre :
malheureuses ! chétives ! nous avons trop dormi.

LES VIERGES SAGES :

Vous nous demandez de vous donner de l'huile,
vous n'en aurez point : allez en acheter
aux marchands que vous voyez là :
malheureuses ! chétives ! vous avez trop dormi.

LES MARCHANDS :

Gentilles dames, il n'est pas convenable
que vous demeuriez ici longtemps.
Ce que vous cherchez, nous ne pouvons vous le
chercher qui pourra vous assister. [donner ;

Allez trouver vos sages sœurs,
et priez-les, au nom de Dieu plein de gloire,
de vous faire l'aumône d'un peu d'huile ;
faites vite, car l'époux viendra bientôt.

LES VIERGES FOLLES :

Ah ! malheureuses, pourquoi sommes-nous ve-
[nues ?
Il n'y a rien ici de ce que nous cherchons.

c'est un arrêt du destin, et nous allons le voir
[s'accomplir.

Jamais nous n'entrerons aux noces :
malheureuses ! chétives ! nous avons trop dormi.
Entendez, époux, nos voix gémissantes ;
faites-nous ouvrir la porte en même temps
qu'à nos compagnes ; prêtez-nous vos secours.

Alors l'époux viendra.

CHRISTUS :

Amen dico,
 Vos ignosco ;
 Nam caretis lumine .
 Quod qui pergunt
 Procul pergunt
 Hujus aulae limine.
 Alet, chaitivas ! alet, malaureas !
 A tot jors mais vos so penas livreas :
 En enfern ora seret meneias.

Modo accipiant eas demones et precipitentur in infernum.

LE CHRIST :

En vérité, je vous le dis,
 je ne vous connais pas ;
 car vous manquez de lumière.
 Que ceux qui viennent ainsi
 s'en aillent loin
 du seuil de cette cour.
 Allez, chétives ! allez, malheureuses !
 désormais les tourments vous sont infligés pour
 [toujours.]

Alors les démons les saisiront et les précipiteront dans l'enfer.

Nouvelles de la Musique d'Eglise

ALBI. — Les lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais* savent ce qui se fait ici pour ou contre la restauration du chant sacré (V. nos 5-6, 12 de 1904 ; 2 de 1905).

Voici le programme de la fête de Sainte-Cécile : *Messe de Sainte-Cécile* à 4 voix mixtes (Gounod), *Psaumes en faux-bourçons* (Perosi... Bordes), *Magnificat* (P. Nougès), *O Salutaris*, solo (S. Rousseau), *Tantum ergo* (Mercadante), *Laudate Dominum* (Gounod). Mentionnons pour la fête de la Toussaint une *Messe* à deux voix de l'abbé Chassang.

Une simple remarque sur ces chants. On constate une heureuse influence du grand séminaire. Le premier pas est fait. Voudra-t-on continuer ? Ne faudrait-il pas en douter après la lecture des lignes suivantes :

« On dit qu'il faut laisser ce genre de musique (Messe de Gounod) avec le khol et « le henné pour les feux de la rampe et qu'il ne faut à l'église que la musique sévère « du contrepoint classique. Ce thème devient par trop poncif. Alors on essaye de « nous donner en échange, non du Palestrina, passe encore, mais des pastiches de « pauvres tâcherons qui, croyant imiter le maître italien, dépenaillent la mélodie et « retournent à l'état sauvage de la musique, au temps de la diaphonie. Cette réflexion, « même dans un compte rendu, est topique. Huysmans s'est moqué de Gounod ; par « snobisme, on trouve Gounod mauvais. Ceux-là n'ont jamais été empoignés par les « beautés de la messe de Sainte-Cécile du maestro. A l'entendre, cette messe, on « éprouve toujours la même religieuse émotivité. A travers ces mélodies on sent « l'inspiration d'une âme qui connut les extatiques visions de l'idéal illuminé par la « foi. »

Avons-nous jamais par hasard refusé de reconnaître dans l'œuvre de Gounod des beautés merveilleuses et incontestables ? Nous aimons ce maître du dix-neuvième siècle qui a immortalisé son nom par des chefs-d'œuvre (*Gallia, Mors et Vita*).

Nous ferons remarquer, puisqu'il s'agit ici de Gounod, que ce dernier envoi à Ch. Bordes le 16 novembre 1892 une lettre très significative. Il le louait du projet qu'il avait formé de publier l'*Anthologie des Maîtres religieux primitifs*. « C'est, disait-il, une intéressante et salutaire publication... préférable à toutes les guimauves de la romance et à toutes les sucreries de piété qui ont trop longtemps gâté nos estomacs. »

Combien nous sommes loin du « thème par trop poncif » ! Qui nous en a éloignés, si ce n'est Gounod lui-même ?

Quant aux tâcherons, nous n'avons jamais cru en reconnaître ni dans l'école italienne des xvii^e et xviii^e siècles, ni dans l'école moderne de C. Franck et Vincent d'Indy. Tâcherons peut-être Allegri, Marcello, Baïni, Casciolini..., Ch. Bordes, de La Tombelle, Perruchot, ... !

Appliquons-nous à imiter ces maîtres et à faire revivre les œuvres, le pape lui-même nous y invite (*Motu proprio*). Ce ne sera certes pas par snobisme que nous les admirerons, de même que ce n'est pas du tout par snobisme, on le sait, que nous n'aimons pas Gounod.

Voici comment au grand séminaire on comprend la musique vraiment religieuse.

Fête de l'Immaculée Conception : *Messe de la Sainte Vierge* (édition de Solesmes), *Ave maris Stella* à 3 voix (Guilmant), *Pie Pellicane* à 3 voix (Stœclin), *Cantate à la Vierge* (P. Vidal), *Rorate caeli* (grégorien), *Tota pulchra es* à 2 voix (Galliera), *Prière pour le pape* (grégorien), suivie du *Tu es Petrus* à 2 voix (Perruchot), *Tantum ergo* à 2 voix (Perosi).

C'est un programme modèle. Le 2 février il nous sera donné d'entendre des chants analogues. Nous en donnerons plus tard le compte rendu détaillé.

Le Gérant : ROLLAND.

Bureau d'Édition de la Schola Cantorum

269, RUE SAINT-JACQUES. — PARIS

VIENT DE PARAÎTRE :

Dans la Collection des Concerts Spirituels :

ESTHER ET ATHALIE

de J.-B. MOREAU

Intermèdes en musique des Tragédies de Jean RACINE

Remis au jour d'après les éditions du temps, avec réalisation de la basse
chiffrée, nuances et indications d'exécution
et Préface par CHARLES BORDES

ESTHER

Partition Piano et Chant. Net 7 fr.
Parties de chœur. 1 fr. 50
(Par 10 au moins, 25 o/o de réduction).
Matériel d'orchestre pour représentations et concerts (*en location*) 50 fr.

ATHALIE

Partition Piano et Chant. Net 5 fr.
Parties de Chœur. 1 fr.
(Par 10 au moins, 25 o/o de réduction.)
Matériel d'orchestre pour représentations et concerts (*en location*) 50 fr.

CHANSONNIER DU XVI^e SIÈCLE

*Choix des plus excellentes Chansons à 4 voix de Clément Jannequin,
Guillaume Costeley, Certon, Claudin, Roland de Lassus, etc.*

Édition Populaire à l'usage des Sociétés chorales et des amateurs, en nota-
tion moderne, avec clés usuelles, nuances et indications d'exécution par
CHARLES BORDES.

Le Recueil des 25 Chansons. Net 5 fr.
Les parties de chœur prises en quantité (10 au moins), au prix uniforme
de **5 centimes** la page.

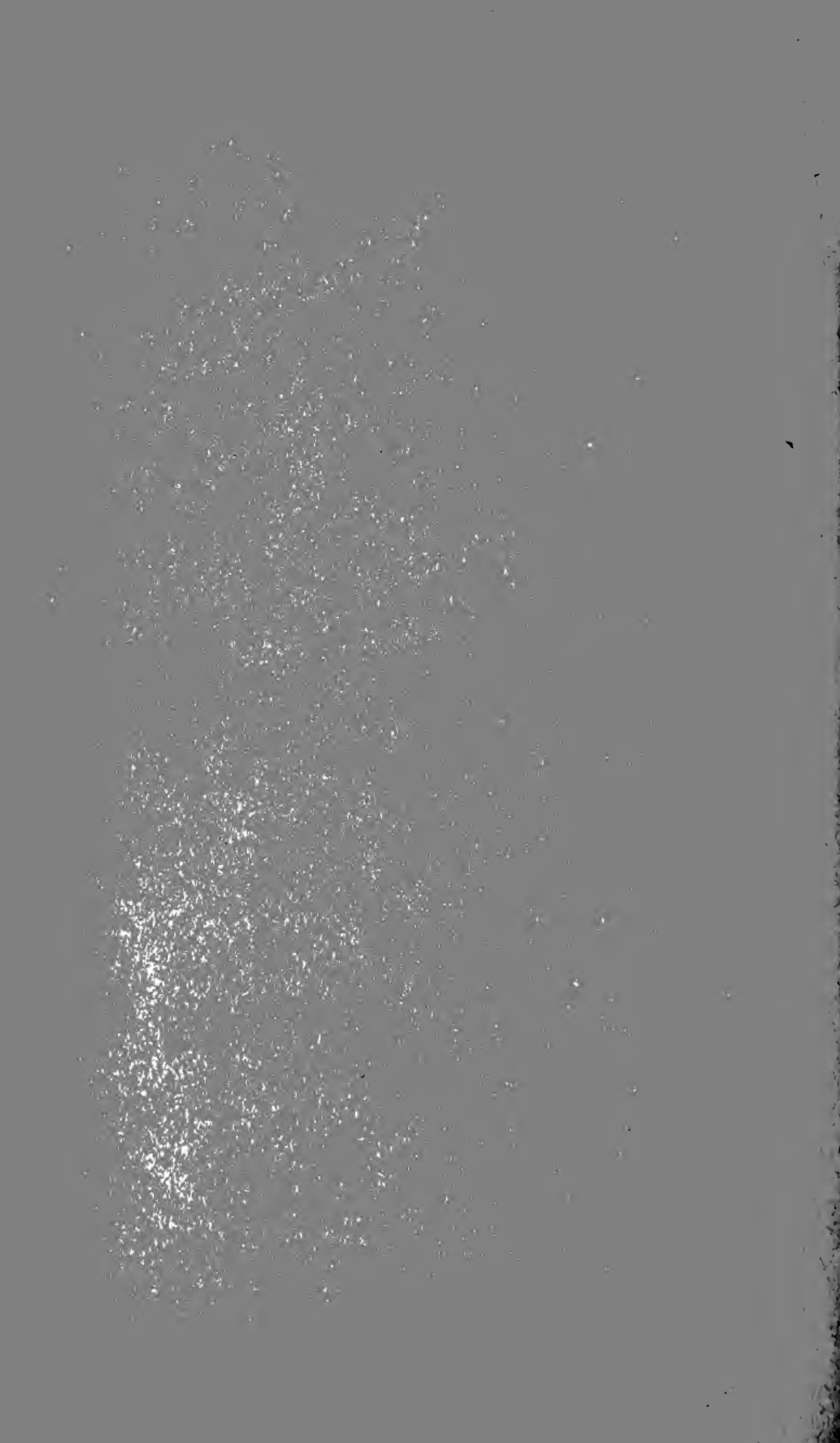
CATALOGUE DES LIVRAISONS ET TIRAGES A PART

PUBLIÉS PAR LE BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA CANTORUM »

269. rue Saint-Jacques, à PARIS

AUBRY (Pierre).	<i>L'Idée religieuse dans la poésie lyrique et la musique française au moyen âge (les épîtres farcies).</i>	1	»
—	<i>L'Inspiration religieuse dans la poésie musicale en France, du moyen âge à la Révolution.</i>	1	»
—	<i>Le rôle du Chant liturgique et sa place dans la civilisation générale du moyen âge.</i>	1	»
BRENET (Michel).	<i>La musique dans les couvents de femmes, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.</i>	1	»
—	<i>La musique sacrée sous Louis XIV.</i>	1	»
—	<i>Un règlement pour les enfants de chœur de la chapelle de Versailles (xviii^e siècle).</i>	0	50
—	<i>Additions inédites de Dom Junmilhae à son traité de « La science et la pratique du plain-chant » (1673).</i>	5	»
CASTÉRA (René de)	<i>Dix années d'action musicale religieuse (1890-1900). Les Chanteurs de Saint-Gervais. — La Schola Cantorum.</i>	1	»
COCHIN (Henry).	<i>L'Ame flamande.</i>	1	»
DURAND (Georges).	<i>Les orgues de la Cathédrale d'Amiens.</i>	1	»
GASTOUÉ (Amédée)	<i>La Tradition ancienne dans le Chant byzantin.</i>	1	»
—	<i>Mémoire de musicologie sacrée.</i>	1	50
—	<i>Cours théorique et pratique de plain-chant romain grégorien.</i>	8	»
HALLAYS (André)	<i>La maison de la Schola.</i>	0	75
—	<i>Racine, poète lyrique.</i>	0	75
D'INDY (Vincent).	<i>De Bach à Beethoven.</i>	0	75
—	<i>Une école de musique répondant aux besoins modernes.</i>	0	75
LA LAURENCIE (Jean de)	<i>Une maison de détention sous la Terreur (l'hôtel des Bénédictins anglais) (Maison de la Schola).</i>	1	»
PARISOT (Dom J.)	<i>La Musique orientale.</i>	1	»
PIE X (S. S.)	<i>Motu proprio, en forme d'instructions, sur la musique sacrée.</i>	1	»
PIERRE (Constant)	<i>Notes inédites sur la musique de la Chapelle royale (1532-1790).</i>	1	»
PIRRO (André).	<i>Les Organistes français du XVII^e siècle (Jean Titelouze, 1563-1633).</i>	1	»
SARTO (Cardinal).	<i>Lettre pastorale sur le Chant d'Église.</i>	0	75
TIERSOT (Julien).	<i>Études musicales sur le XVI^e siècle (Elzéar Genet, dit Carpentras) et la chanson "A l'ombre d'un buissonnet".</i>	1	»
TINEL (Edgar).	<i>La musique figurée à l'Église.</i>	0	75
BORDES (Charles).	<i>Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles.</i>	0	50
PEBRELL (Felipe).	<i>La Festa d'Eleche ou le drame liturgique espagnol : Le trépas et l'assomption de la Vierge.</i>	1	50
GASTOUÉ (Amédée).	<i>Le Mystère des Vierges sages et des Vierges folles, drame liturgique du XII^e siècle mi-provençal et mi-latin, publié avec la notation grégorienne et la traduction française.</i>	1	»





BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 06607 725 4

B. P. L. Library,
MAR 20 1906

