

| Index | 7 ^e Année |
|---|----------------------|
| Ave, Maria (C. Aiblinger) - - - - - | 25 |
| Ave, verum (A. Cherubin) - - - - - | 17 |
| Benedicamus Dominum (Croce) - - - - - | 13 |
| Christus vincit (A. Kunc) - - - - - | 15 |
| Quiesca creatorum (Th. Seclereq) - - - - - | 41 |
| O quam pulchra est (A. Kunc) - - - - - | |
| O sacrum convivium (Viadana) - - - - - | 9 |
| " " " (F. Leonce) - - - - - | 21 |
| Pie Jesu (Ch. Hamm) - - - - - | 32 |
| Quod equinus (J. Mohr, S. J.) - - - - - | 43 |
| Reginae caeli (Eberhoffer) - - - - - | 6 |
| Rex virtutis, rex gloriae (Palestina) - - - - - | 5 |
| Sub tuum praesidium (Wilhelm Schuttkes) - - - - - | 1 |
| Santum ergo (Mayer, S. J.) - - - - - | 12 |
| Santum ergo (C. D. Planchet) - - - - - | 29 |
| Ut queant laxis (Guy d'Arzzo, l'ami Ch. Poirot) - - - - - | 33 |
| | 8 ^e Année |
| Agnus Dei des doubles (A. Kunc) - - - - - | 7 |
| Ave Maria stella (F. Witt.) - - - - - | 4 |
| " " " (Edm. Duval) - - - - - | 4 |
| Ave Maria (A. Kunc) - - - - - | 27 |
| Ave verum (F. Leonce) - - - - - | 29 |
| Beata es (Jos. Loitzjar) - - - - - | 14 |
| Cantique de l'union (A. Kunc) - - - - - | 17 |
| Celestis urbs Jerusalem - - - - - | 5 |
| Comm. de la Messe de l'Ann. Concept. (Ad. Popellus) - - - - - | 5 |
| De profundis de Henri V (A. Kunc) - - - - - | 33 |
| Fidelis servus (A. Kunc) - - - - - | 8 |
| Letorium est enim (C. Cacciolini) - - - - - | 13 |
| Jesu, dulcis memoria (F. Mendelsohn) - - - - - | 21 |
| Kyrie de la messe des morts (Van Damme) - - - - - | 2 |
| " des dimanches (J. Rivard) - - - - - | 3 |
| O salutaris hostia (J. H. Mauger) - - - - - | 9 |
| " " " (J. Schaeitger) - - - - - | 45 |
| Pater noster (Cherubini) - - - - - | 37 |

| | 8 ^e Année |
|---|----------------------|
| Sanctus des dimanches (Meidermeyer-Gijoux) | 6 |
| Sanctus des doubles (Morelot) - - - - - | 3 |
| Sub tuum praesidium (E. Duval) - - - - - | 43 |
| Gaudeamus ergo (Ant. Tripul) - - - - - | 12 |
| " " (Wilhelm Schultes) - - - - - | 15 |
| " " (Bleichner) - - - - - | 47 |
| Unicornis nos tuos angelos (Magnificat A. Kunc) - - | 25 |
| Vox in Rama (J. Krumpholtz) - - - - - | 1 |
| Venite Adoremus (Campra) - - - - - | 41 |
| | 9 ^e Année |
| Du haut du ciel (St. d. Auxiliatrice) - - - - - | 5 |
| Maerum convivium (Pitoni) - - - - - | 4 |
| Salve Regina (A. Kunc) - - - - - | 1 |

/ - - -

SUB TUUM PRAESIDIUM

A 3 VOIX ÉGALES

N^o 1.

avec accompagnement d'orgue

a son ami M. ALOYS KUNC

WILHELM SCHULTHES

Larghetto

CANTO I^o

CANTO II^o

CANTO III^o

Larghetto

ORGUE
ou
HARMONIUM

Sub *p*

Sub *p*

Sub *p*

p *e* *legato sempre* *p*

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus, sancta DE - I Ge - nitrix, sub

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus, sancta DE - I Ge - nitrix, sub *f*

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus, sancta DE - I Ge - nitrix, sub *f*

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus, sancta DE - I Ge - ni -

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus, sancta DE - I Ge - ni -

tu - um prae - si - di - um con - fu - gi - mus, sancta DE - I Ge - ni -

p solo

trix. Nos tras de_ pre_ ca_ ti_ o_ nes ne de_

_trix.

_trix.

un poco riten.

p

spi cias, ne de_ spi_ cias in ne_ ces_ si_ ta_ tibus;

fz

p espress.

sed a peri_ cu_ lis cunctis, a pe_ ri_ cu_ lis cunctis li_ be_ ra nos

sempre cresc

sem_ per, li_ be_ ra nos sem_ per, Virgo glo_ ri_ o_ sa et be_ ne_ di_

f

-cta; sed a pe-ri-cu-lis cunctis, a pe-ri-cu-lis

Solo.

Solo.

sed a pe-ri-cu-lis cunctis, sed a pe-ri-cu-lis

Ped.

cunc-tis li-be-ra nos sem-per, li-be-ra nos sem-per, Vir-go glo-ri-

molto cresc *f*

cunc-tis li-be-ra nos sem-per, li-be-ra nos sem-per, Vir-go glo-ri-

f

cunc-tis li-be-ra nos sem-per, li-be-ra nos sem-per, Vir-go glo-ri-

f

-o-sa et be-ne-di-cta. No-stras de-pre-ca-ti-

p TUTTI.

-o-sa et be-ne-di-cta. No-stras de-pre-ca-ti-

p TUTTI.

-o-sa et be-ne-di-cta. No-stras de-pre-ca-ti-

p TUTTI.

- o - nes ne des - pi - ci - as in ne - cessi - ta - tibus, sed a pe - ri - cu -

- lis cunctis, li - be - ra nos sem - per, *ff* Vir - go glo - ri -

- o - sa et be - ne - di - cta. *riten.*

- o - sa et be - ne - di - cta. *riten.*

- o - sa et be - ne - di - cta. *riten.*

dim sempre.

REX VIRTUTIS

A TROIS VOIX

et accompagnement d'orgue à volonté

N^o 2.

PALESTRINA

And^{te} moderato

SOPRANO I^o

Rex vir - tu - tis, Rex glo - - ri -

SOPRANO II^o

Rex vir - tu - tis, Rex glo - - ri -

TENORE
e
BASSO

Rex vir - tu - tis, Rex glo - - ri - a

ORGUE
ou
HARMONIUM

molto legato

- a, Rex in - si - gnis vic - to - riaë, Rex in - si - gnis vic - to - ri - aë. JE - SU

- a, Rex in - signis vic to - riaë, Rex in - si - gnis vic - to - ri - aë. JE - SU

Rex in - si - gnis vic - to - riaë, Rex in - si - gnis vic - to - ri - aë. JE - SU

lar - gi - tor ve - ni - aë, ho - nor cœ - le - - stis cu - - ri - aë.

lar - gi - tor ve - ni - aë, ho - nor cœ - le - - stis cu - ri - aë.

lar - gi - tor ve - ni - aë, ho - nor cœ - le - stis cu - ri - aë.

REGINA COELI

A 4 VOIX INÉGALES

avec accompagnement d'orgue à volonté

N° 3

H. OBERHOFFER

Allegro. *f*SOPRANO
ALTO I^o et II^o

TÉNOR

BASSE

ORGUE
ou
HARMONIUM

Re-gi-na coe-li, læ-ta-re, al-le-

Re-gi-na coe-li, læ-ta-re, al-le-

Re-gi-na coe-li, læ-ta-re, al-le-

Re-gi-na coe-li, læ-ta-re, al-le-

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Qui - a

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Qui - a

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Qui - a

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, Qui - a

mf ritard *a tempo* *f a tempo*

quem meru-i - sti por-ta-re, al-le - lu - ia, al-le - lu - ia, al - le -

quem meru-i - sti por-ta-re, al-le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

quem meru-i - sti por-ta-re, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

quem meru-i - sti por-ta-re, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

mf *f* *mf* *f*

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *ff* Re-sur-
 - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *ff* Re-sur-
 - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia. *ff* Re-sur-

al - le - lu - ia
 - re - xit sic - ut di xit, al - le - lu -
 - re - xit sic - ut di xit, al - le - lu -
 - re - xit sic - ut di xit, al - le - lu - ia, al - le -

al - le - lu - ia, al - le - lu - ia *p* Piu lento
 - ia, al - le - lu - ia! *p* O - ra pro
 Piu lento
 - ia, al - le - lu - ia! *p* O - ra pro
 Piu lento
 - lu - ia, al - le - lu - ia! *p* O - ra pro
 Piu lento

a tempo

no_bis De - um. al_le - lu - ia, al_le - lu - ia, al_le -

no_bis De - um. al - - le - lu - - ia, al -

no_bis De - um. al - - le - lu - - ia, al -

a tempo

- lu - ia, al_le - lu - ia, al - - le - lu - - ia, al_le -

- - le - - lu - ia al - - le - lu - - ia, al_le -

- le - lu - - ia, al - - le - lu - - ia, al -

- lu - ia al_le - lu - ia, al - - le - lu - - ia!

- lu - ia al_le - lu - ia, al - - le - lu - - ia!

- le - lu - - ia al - - le - lu - - ia!

ritard

ritard

ritard

Ped.

O SACRUM CONVIVIUM

A 4 VOIX ÉGALES

avec accompagnement d'orgue à volonté

N° 4.

F. VIADANA.

Moderato dolce

CANTO I°
O sa - crum con - vi - - vium, in quo

CANTO II°
O sa - crum - con - vi - vium, in quo Chri -

CANTO III°
O sacrum convi - - vium, in quo Christus

BASSO
O sa - crum con - vi - - vium, in quo Chri -

ORGUE
ou
HARMONIUM
Moderato dolce

Chri - stus su - mi - tur; re - co - li - tur me - mo - ri - a pas -

- stus su - - mi - tur; re - co - li - tur me - mo - ri - a pas - si -

su - - mi - tur; re - co - li - tur me - mo - ri - a pas -

- stus su - - mi - tur; re - co - li - tur me - mo - ri - a pas -

- si_o_nis e - - jus, passi_o_nis e - - jus.
 - si_o_nis e - - jus, pas - si - o_nis passi - o_nis e - jus.
 - o_nis passi - o_nis e - jus, pas - si_o_nis e - jus.
 - si_o_nis e - - jus, pas - si_o_nis e - - jus.

Mens im_ple_tur gra - ti - a, Mens im_ple_tur gra - ti - a, et fu - tu_rae
 Mens im_ple_tur gra - ti - a, Mens im_ple_tur gra - ti - a, et fu - tu_rae
 Mens im_ple_tur gra - ti - a, Mens im_ple_tur gra - ti - a, et fu - tu_rae
 Mens im_ple_tur gra - ti - a, et fu - tu_rae

glo - ri - æ no - bis pi - gnus datur. Al - le - lu - ia, al -
 glo - ri - æ no bis pignus da - tur.
 glo - ri - æ no - bis pi - gnus datur. Al - le -
 glo - ri - æ no - bis pignus da - tur. Al - le -

f

- le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia
 Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia
 - lu - ia, al - le - lu - ia
 - lu - ia al - le - lu - ia

rall.

TANTUM ERGO

A 4 VOIX INÉGALES

avec orgue à volonté

N^o. 5.

W. J. MAHER S. J.

Andante
p

SOPRANO
ALTO

1. Tau - tum er - go. Sa - cra - mentum Ve - ne -

TÉNOR
BASSO

2. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que Laus et

- re - mur cer - nu - i: Et an - ti - quum do - cu -

ju - bi - la - ti - o: Sa - lus, ho - nor, vir - tus

cresc

- men - tum No - vo ce - dat ri - tu - i:

quo - que sit et be - ne - di - cti - o:

mf

Præ - stet fi - des sup - ple - men - tum Sen - su - um de -

Pro - ce - den - ti ab u - troque Com - par sit lu -

fe - ctu - i de - fe - ctu - i. A - men.

- da - ti - o lau - da - ti - o. A - men.

L'orgue reproduit les parties de chant.

Imp: DELANCHY F^s S: Denis 51 et 53. 1

BENEDICAM DOMINUM

A 4 VOIX ÉGALES

et orgue à volonté

N° 6.

G. CROCE.

Andante mosso

CANTO I°

CANTO II°

CANTO III°

BASSO

ORGUE
ou
HARMONIUM

Be - ne - di - cam Do - mi -

Be - ne - di - cam Do - mi - num in o - mni tempo -

Be - ne - di - cam Do - mi - num in o - mni tem - po -

Be - ne - di - cam Do - mi - num, in o - mni tem - po -

num in omni tem - po - re, be - ne - di - cam Do - mi - num in o -

re, be - ne - di - cam Do - mi - num, in omni tempo - re, in o -

re, be - ne - di - cam Do - mi - num in o - mni tem - po - re, in o -

re, be - ne - di - cam Do - mi - num, in omni tem - po - re in o -

mni tem - po - re: sem - per laus e - jus semper laus e - jus in o -

mni tempo - re, semper laus e - jus laus e - jus in o -

mni tem - po - re: sem - per laus e - jus semper laus e - jus in o -

mni tem - po - re, semper laus e - jus semper laus e - jus in o -

- re me - o, in o - re me - o, in o - re me - o.

- re me - o, in o - re me - o, in o - re me - o.

- re me - o, in o - re me - o, in o - re me - o.

- re me - o, in o - re me - o.

rall.

CHRISTUS VINCIT

A 3 VOIX ÉGALES⁽¹⁾

avec accompagnement d'orgue à volonté

N° 7

ALOYS KUNC

Maestoso e sostenuto.

CANTO I^o

Chri - stus vin - cit! Chri - stus re - gnat!

CANTO II^o

Chri - stus vin - cit! Chri - stus re - gnat!

BASSO

Chri - stus vin - cit! Chri - stus re - gnat!

ORGUE
ou
HARMONIUM

f

Chri - stus, Chri - stus im - - pe - rat!

riten.

Chri - stus, Chri - stus im - - pe - rat!

Chri - stus, Chri - stus im - - pe - rat!

riten.

SOLO
RECITATIVO

ORGUE

* LE - O - NI de - ci - mo ter - ti - o, Sum - mo Ponti - fi - ci,

p

(1) Pour chanter le chœur à 4 voix inégales, on prendra la disposition des parties de l'accompagnement d'orgue

et u - ni - ver - sa - li Pa - pae, vi - ta, et sa - lus perpe - tu - a. R CHRISTUS

II^o SOLO
recitativo

(1) ∇ Ar - chi - e - pi - sco - po, et om - ni cle - ro si -
E - pi - sco - po

ORGUE

bi com - mis - so pax, vi - ta, et sa - lus a - ter - na. R CHRISTUS

III^o SOLO
recitativo

∇ Tem - po - ra bo - na ve - - niant, pax Chri - sti ve - ui -

ORGUE

at, re - gnum Chri - sti ve - - ni - at. R CHRISTUS

(1) Mettre ici le prenom de l'Archevêque
ou de l'Evêque du diocèse

AVE VERUM CORPUS

A 4 VOIX INÉGALES

avec accompagnement d'Orgue à volonté

N° 8

A. CHÉRIION

Adagio

pp

SOPRANO
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de MA - RI - A

pp

ALTO
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de MA - RI - A

pp

TENOR
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de MA - RI - A

pp

BASSO
A - ve ve - rum cor - pus na - tum de MA - RI - A

ORGUE
ou
HARMONIUM
pp

rall tempo *cresc* *f*

vir - gi - ne; im - mo - la - tum in cru - ce pro

vir - gi - ne; im - mo - la - tum in cru - ce pro

vir - gi - ne; ve - re passum, im - mo - la - tum in cru - ce

vir - gi - ne; ve - re passum, im - mo - la - tum in cru - ce pro

tempo

rall

ho - mi - ne; cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et

ho - mi - ne; cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et

pro homi - ne; cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua

pro homi - ne; cu - jus la - tus per - fo - ra - tum flu - xit a - qua et

san - gui - ne; Es - to no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex -

san - gui - ne; Es - to no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex -

a - qua et sangui - ne; Es - to no - bis prae - gu - sta - tum mor - tis in ex -

san - gui - ne; Es - to no - bis prae - gu - sta - tum ex -

Fin de l'aperçu

La suite du livre est en qualité visuelle diminuée. Le livre est toutefois complet.

Il est possible de se procurer à prix abordable une édition papier du livre en visitant le site suivant :

canadienfrancais.org

Ce PDF peut être distribué librement. Plus de détails à la dernière page.

Piu mosso

a - mi - ne. O JE - SU dul -

Piu mosso

a - mi - ne. O JE - SU dul - cis!

Piu mosso

a - mi - ne. O JE - SU dul - cis! O JE - SU

Piu mosso

a - mi - ne. O JE - SU dul - cis! O JE - SU,

Piu mosso

rall *animato*

- cis! O JE - SU, fi - li MA - RI - AE,

O JE - SU, fi - li MA - RI - AE,

animato

pi - e! O JE - SU, fi - li MA - RI - AE, O JE - SU

animato

O JE - SU pi - e! fi - li MA - RI - AE, O JE - SU

rall

O JE-SU pi - - e! O JE-SU,
 O JE-SU dul - cis! O JE -
 dul - cis! O JE-SU pi - e! O JE-SU,
 dul - - cis! O JE-SU, O JE-SU pi - e,

rall. Adagio molto

fi - li MA - RI - AE, Tu no - bis mi - se - re - re.
 - SU fi - li MA - RI - AE, Tu no - bis mi - se - re - re.
 , fi - li MA - RI - AE, Tu no - bis mi - se - re - re.
 fi - li MA - RI - AE, Tu no - bis mi - se - re - re.

rall. Adagio.

O SACRUM CONVIVIVM

SOLO ET CHŒUR A 3 VOIX ÉGALES

avec accompagnement d'Orgue

N° 9

F. LÉONCE

And^{te} religioso

SOLO

CANTO.

ORGUE .
ou
HARMONIUM

The musical score is written in G major and common time. It begins with a solo voice part (CANTO) and organ accompaniment (ORGUE ou HARMONIUM). The tempo is marked 'And^{te} religioso'. The score is divided into three systems. The first system shows the solo voice part with the lyrics 'O' and the organ accompaniment. The second system shows the three-part choir (CHŒUR) with the lyrics 'sa - crum con - vi - vi - um, in quo Chri - stus su - mitur; O' and the organ accompaniment. The third system shows the three-part choir with the lyrics 'sa crum con - vi - vi - um, in quo Christus su - mi - tur, in quo O sacrum con - vi - vi - um, in quo Christus su - mi - tur, in quo Con - vi - vi - um, in quo Christus su - mi - tur, in quo' and the organ accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*.

SOLO *dolce*

Christus su - mi - tur; re - co - li - tur me - mo - ria Passi - o - nis e -

Christus su - mi - tur;

Christus su - mi - tur;

mf TUTTI

- jus, Pas - si - o - nis e - jus. O sa - crum con - vi - vium, in quo

O sacrum con - vi - vium in quo

Con - vi - vium, in quo

pp *rall* tempo

Christus su - mi - tur, in quo Christus su - mi - tur.

Christus su - mi - tur, in quo Christus su - mi - tur

Christus su - mi - tur, in quo Christus su - mi - tur

col canto tempo

SOLO TUTTI

mens im - ple - tur gra - ti - a, mens im - ple - tur gra - ti - a,

mens im - ple - tur gra - ti - a,

mens im - ple - tur gra - ti - a,

cresc

SOLO. TUTTI

et fu - tu - ra, glo - ri - a, et fu - tu - ra glo - ri - a

et fu - tu - ra glo - ri - a

et fu - tu - ra glo - ri - a

p *cresc.*

SOLO. TUTTI

no - bis pignus da - tur, pi - gnus da - tur, no - bis pignus

no - bis pignus

no - bis pignus

p *mf*

da - tur, no - bis pi - gnus da - tur. Al - le -
- ia,
da - tur, no - bis pi - gnus da - tur. Al - le -
- ia,
da - tur, no - bis pi - gnus da - tur. Al - le -
- ia,
cresc

- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
- lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
al - le - lu - ia, al - le - lu - ia al - le - lu - ia, al - le -
f

- lu - ia.
- lu - ia.
- lu - ia.
rall e dim

AVE MARIA

A QUATRE VOIX INÉGALES

avec accompagnement d'Orgue à volonté

N° 10

C AIBLINGER

Alla breve *lento*

dolce *p*

SOPRANO
CONTRALTO

Λ - - ve, a - ve, MA - RI - - A,

dolce

TÉNOR

Λ - - ve, a - ve, MA - RI - - A,

dolce

BASSE

Λ - - ve,

ORGUE
ou
HARMONIUM

p

The first system of the musical score features four vocal parts and an organ/harmonium accompaniment. The vocal parts are Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The organ/harmonium part is marked 'p' (piano). The tempo is 'Alla breve' and 'lento'. The mood is 'dolce'. The lyrics are 'A - - ve, a - ve, MA - RI - - A,'.

cresc *dolce* *f*

Λ - - ve, a - ve, MA - RI - - A, gra -

Λ - - ve, a - ve, MA - RI - - A, gra -

Λ - - ve, a - ve, MA - RI - - A, gra -

The second system continues the vocal and organ parts. The vocal parts are marked 'dolce' and 'f' (forte). The organ part continues with 'cresc' (crescendo). The lyrics are 'A - - ve, a - ve, MA - RI - - A, gra -'.

ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne -

ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne -

ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum,

ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, be - ne -

di - cta

di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di -

di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne - di -

et be - ne - di -

etus fru - ctus ven - tris tu - i JE

etus fru - ctus ven - tris tu - i JE

etus fru - ctus ven - tris tu - i JE

etus fru - ctus ven - tris tu - i JE

etus fru - ctus ven - tris tu - i JE

f *cresc*

- SUS. San - cta MA - RI - A, Ma -

- SUS. San - cta MA - RI - A, Ma -

- SUS. San - cta MA - RI - A, Ma -

- ter DE - I, o - ra pro no -

- ter DE - I, o - ra pro no -

- ter DE - I, o - ra pro no -

p *cresc*

- bis pec - ca - to - ri - bus, nunc

- bis pec - ca - to - ri - bus, nunc

- bis pec - ca - to - ri - bus, nunc

ho - - ra

et in ho - - ra mor - - tis no - -

et in ho - - ra mor - - tis no - -

et in ho - - ra mor - - tis no - -

p - - - *pp*

-stra, nunc et in ho - ra mor - tis no - -

-stra, nunc et in ho - ra mor - tis no - -

-stra, nunc et in ho - ra mor - tis no - -

f *p rit e smorzando* *pp*

-stra. A - - men, a - - men, a - - men.

-stra. A - - men, a - - men, a - - men.

-stra. A - - men, a - - men, a - - men.

Evêque de Versailles

TANTUM ERGO.

A QUATRE VOIX INÉGALES

avec accompagnement d'Orgue

N° 11

C. D. PLANCHET

Maestoso.

SOPRANO
CONTRALTO

pp

(¹) Tantum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur

TÉNOR

pp

Tantum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur

BASSO

pp

Tantum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur

ORGUE
ou
HARMONIUM

cer *ces* *cen* *do* *f*

cer - nu - i; Et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo

f

cer - nu - i; Et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo

f

cer - nu - i; Et an - ti - quum do - cu - men - tum No - vo

Ped.

riten *pp*

ce - dat ri - tu - i: Præ - stet fi - des sup - ple -

pp

ce - dat ri - tu - i: Præ - stet fi - des sup - ple -

pp

ce - dat ri - tu - i: Præ - stet fi - des sup - ple -

riten. *dolce* *p*

- men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i. Ge - ni -

riten *p*

- men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i. Ge - ni -

p

- men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i. Ge - ni -

riten *p*

- to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi - la - ti - o:

p

- to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi - la - ti - o:

p

- to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi - la - ti - o:

cresc

Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -

Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -

ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -

f

Ped

riten *pp*

- di - cti - o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que

- di - cti - o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que

- di - cti - o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que

riten *pp*

riten

Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

riten

Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

riten

Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

riten *pp*

ce - dat ri - tu - i: Pra - stet fi - des sup - ple -

pp

ce - dat ri - tu - i: Pra - stet fi - des sup - ple -

pp

ce - dat ri - tu - i: Pra - stet fi - des sup - ple -

riten. *dolce* *p*

- men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i. Ge - ni -

riten *p*

- men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i. Ge - ni -

riten *p*

- men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i. Ge - ni -

- to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi - la - ti - o:

- to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi - la - ti - o:

- to - ri, Ge - ni - to - que Laus et ju - bi - la - ti - o:

cresc
 Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -
 Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -
 ho - nor, vir - tus quo - que sit et be - ne -

f

Ped

riten *pp*
 - di - cti - o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que
 - di - cti - o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que
 - di - cti - o; Pro - ce - den - ti ab u - tro - que

pp

pp

pp

riten *pp*

riten
 Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.
 Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.
 Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

riten

riten

PIE JESU

A TROIS VOIX ÉGALES

avec accompagnement d'Orgue à volonté

N° 12

C. HAMM.

Andante.

CANTO I^o
CANTO II^o
BASSO

p Pi - e JE - SU, Do - mi - ne, dona e - is re - qui -
p Pi - e JE - SU, Do - mi - ne, dona e - is re - qui -
- em, do - na e - is re - qui - em *mf* Pi - e JE - SU,
- em, do - na e - is re - qui - em *mf* Pi - e JE - SU,
Do - mi - ne, do - na e - is re - qui -
Do - mi - ne, do - na do - na e - is re - qui -
- em. *p* Pi - e JE - SU, Do - mi - ne, do - na
- em. *p* Pi - e JE - SU, Do - mi - ne, do - na
riten *Lento e smorzando*
e - is re - qui - em, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - - namt
riten *Lento*
e - is re - qui - em, do - na e - is re - qui - em sem - pi - ter - - namt

HYMNE DE S. JEAN BAPTISTE

par GUI d'AREZZO

N^o 13.

Harmonisée par
CHARLES POISOT

1^{ere} STROPHE

CANTO

p

ORGUE

p

Ut queant la - xis Re - sona - re fi - bris, Mi - ra ges -

to - rum Fa - mu - li - tu - o - rum Sol - ve pol -

to - rum Fa - mu - li - tu - o - rum Sol - ve pol -

- lu - ti La - bi - i re - a - tum San - cte Jo - han - nes.

- lu - ti La - bi - i re - a - tum San - cte Jo - han - nes.

2^e STROPHE

piu f

CONTRALTO
(Chant)

Nun - ti - us cel - so ve - ni - ens O - lym - po,

BASSE

Nun - ti - us cel - so ve - ni - ens O - lym - po,

ORGUE

piu f

Te pa - tri ma - gnum fo - re nas - ci - tu - rum No - men et

Te patri magnum fo - re nas - ci tu - rum no -

vi - taë se - riem ge - ren - daë, Or - dine pro - mit.

- men et vi - taë se - riem ge - ren - daë, Or - dine pro - mit.

3^e STROPHE

SOPRANO



Il - le pro - mis - si du - bi.us su -

CONTRALTO

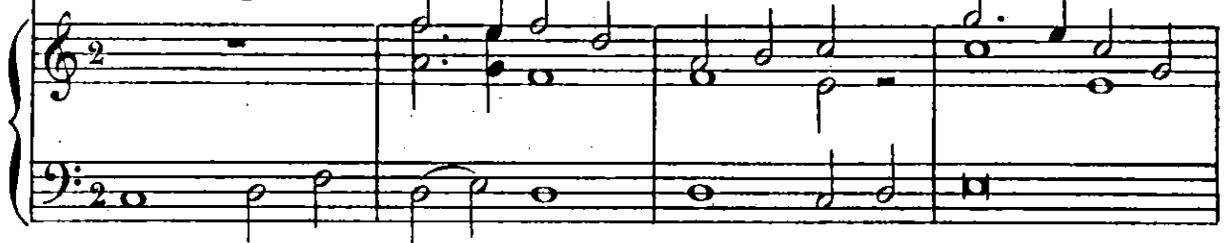


Il - le pro - mis - si du - bi.us su -

BASSE
(Chant)

Il - le pro - mis - si du - bi.us su - per - ni

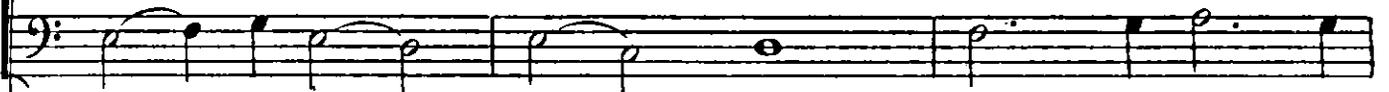
ORGUE



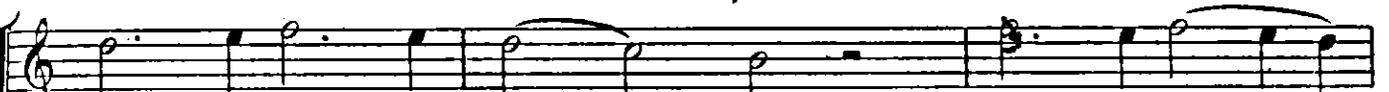
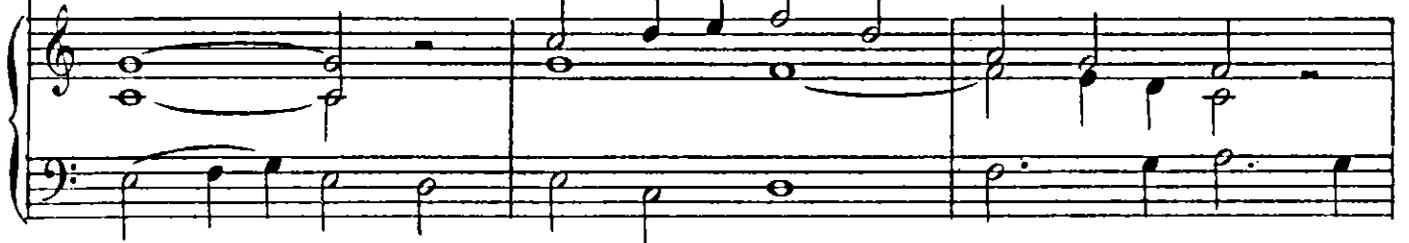
per - ni Per - di - dit promp - tæ



per - ni Per - di - dit promp - tæ



Per - di - dit promp - tæ mo - du - los lo -



mo - du - los lo - que - læ Sed re - for -



mo - du - los lo - que - læ Sed re - for -



que - læ Sed re - for - mas - ti



mas - ti ge - ni - tus pe - remp - tæ Or - ga - na vo - cis.

mas - ti ge - ni - tus pe - remp - tæ Or - ga - na vo - cis.

ge - ni - tus pe - remp - tæ or - ga - na vo - - cis.

4^e STROPHE

p

SOPRANO

Ven - tris obs - tru - so re - cu - bans cu - bi - li

p

CONTRALTO

Ven - tris obs - tru - so re - cu - bans cu - bi - li

p

TÉNOR
Chant

Ven - tris obs - tru - so re - cu - bans cu - bi - li

p

BASSE

Ven - tris obs - tru - so re - cu - bans cu - bi - li

(ad libitum)

ORGUE

p

Sen - se - ras re - gem tha - lamun ma - nen - tem

Sen - se - ras re - gem tha - lamun ma - nen - tem

Sen - se - ras re - gem tha - lamun ma - nen - tem

Sen - se - ras re - gem tha - lamun ma - nen - tem

Hinc parens na - ti me - ri - tis u -

Hinc parens na - ti me - ri - tis u -

Hinc parens na - ti me - ri - tis u -

Hinc parens na - ti me - ri - tis u -

-ter - que Ab - di - ta pan - dit.
 -ter - que Ab - di - ta pan - dit.
 -ter - que Ab - di - ta pan - dit.
 -ter - que Ab - di - ta pan - dit.

5^e STROPHE. -CHŒURSOPRANO
(Chant)

f
 Sit de_cus Pa - tri, Ge - ni - tæ - que

CONTRALTO

f
 Sit de_cus Pa - tri, Ge - ni - tæ - que

TENOR

f
 Sit de_cus Pa - tri, Ge - ni - tæ - que

BASSE

f
 Sit de_cus Pa - tri, Ge - ni - tæ - que

ORGUE

f

Pro - li Et ti - bi com - par

Pro - li Et ti - bi com - par

Pro - li Et ti - bi com - par

Pro - li Et ti - bi com - par

The piano accompaniment consists of a treble clef staff with a 6/8 time signature and a bass clef staff. The treble staff plays chords, while the bass staff plays a rhythmic eighth-note pattern.

u - trius - que vir - tus Spi - ri - tus

u - trius - que vir - tus Spi - ri - tus

u - trius - que vir - tus Spi - ri - tus

u - trius - que vir - tus Spi - ri - tus

The piano accompaniment continues with the same treble and bass clef staves as in the first system, providing harmonic support for the vocal lines.

sem - per De - us u - nus om - ni Tem - poris

sem - per De - us u - nus om - ni Tem - poris

sem - per De - us u - nus om - ni Tem - poris

sem - per De - us u - nus om - ni Tem - poris

Large.

æ - vo. A - - men, a - men.

æ - vo. A - - men, a - men.

æ - vo. A - - men, a - men.

æ - vo. A - - men, a - men.

Large

O ESCA VIATORUM

Solo et chœur à l'unisson
avec accompagnement d'Orgue

N° 14

THÉODORE LECLERCQ
Organiste Professeur de Chant
et d'Harmonie à l'École de Musique de Louvain

Moderato M $\text{♩} = 63$

CHOEUR
ou solo
ad-libitum

ORGUE
ou
HARMONICUM

Jeux de fond

O esca vi_a - to - rum, O panis Ange -
- lo - rum, O man - na, o man - na, o man - na coe - litum, O
panis an - ge - lo - rum, O man - na coe - - li - tum:
E - su - ri - en - tes ci - ba, E - su - ri - en - tes ci - ba, Dulce di - ne non

pri - va Corda corda quaere - tum cor - da quaere - tum. 0

es - ca vi - a - to - rum, o pa - nis An - ge - lo - rum, 0

man - na, o man - na, o man - na coe - litum, o pa - nis ange -

- lo - rum, 0 man - na coe - - li - tum! a - -

- men, a - - men.

QUOD EGIMUS

CHANT APRÈS LA SAINTE MESSE.

à l'Unisson ou à 4 parties

avec accompagnement d'Orgue

N° 15.

J MOHR S J

Moderato.

SOPRANO
ALTO
1

Quod e - gi - mus, o DE - us, Ti - bi com - pla - ce -

TÉNOR
BASSO

Quod e - gi - mus, o DE - us, Ti - bi com - pla - ce -

-at, Ut ne - mo nostrum re - us, De sa - cris ab - e - at.

-at, Ut ne - mo nostrum re - us, De sa - cris ab - e - at.

Præ - sta ve - ni - am, Do - na gra - ti - am, Nos

Præ - sta ve - ni - am, Do - na gra - ti - am, Nos

per ter - re - stri - a Duc ad cœ - le - sti - a.

per ter - re - stri - a Duc ad cœ - le - sti - a.

Moderato

2

Sub be - ne - di - cti - o - ne Tu - a con - ser - va

Sub be - ne - di - cti - o - ne Tu - a con - ser - va

nos, Chri - sti pro - te - cti - o - ne Di - gna - re ser - vu - los.

nos; Chri - sti pro - te - cti - o - ne Di - gna - re ser - vu - los.

Moderato

3 Ef - fun - de tu - a, do - - na, O san - cte Spi - ri -

Ef - fun - de tu - a, do - - na, O san - cte Spi - ri -

- tus, Ut cor - da no - stra pro - na In - stent vir - tu - ti -

- tus, Ut cor - da no - stra pro - na In - stent vir - tu - ti -

- bus Præ - sta ve - niam, Do - na gra - tiam, Nos

- bus Præ - sta ve - niam, Do - na gra - tiam, Nos

per ter - re - stri - a Duc ad cœ - le - sti - a.

per terre - stri - a Duc ad cœ - le - sti - a.

O QUAM PULCHRA EST

GRAND CHOEUR A TROIS VOIX ÉGALES et SOLO

avec accompagnement d'Orgue.

ALOYS KUNC.

Maestoso. (♩ = 92)

ORGUE
ou
HARMONIUM.

1^o CANTO.
mf O quam pu - lchra est ca - sta ge - ne - ra - ti - o!

2^o CANTO.
mf O quam pu - lchra est ca - sta ge - ne - ra - ti - o!

BASSO.
mf O quam pu - lchra est ca - sta ge - ne - ra - ti - o!

mf O quam pu - lchra est cum cla - ri - ta - tel Im - mo -

mf O quam pu - lchra est cum cla - ri - ta - tel

mf O quam pu - lchra est cum cla - ri - ta - tel

Cresc.

rta - lis est, im - mo - rta - lis est me - mo - ri - a me

mf Im - mo - rta lis est im - mo - rta - lis est

mf Im - mo - rta - lis est im - mo - rta - lis est

mo - ri - a il - li - us, me - mo - ri - a me - mo - ri - a il -

f Im - mo - rta - lis est me - mo - ri - a il -

f Im - mo - rta - lis est me - mo - ri - a il -

Dolce.

li - us; Quo - ni - am et a - pud

li - us;

li - us;

p

De - um no - ta est et a - pud ho - mi - nes.

Dolce.

Quo - ni - am et a - pud De - um no - ta est et a - pud

Dolce.

Quo - ni - am et a - pud De - um no - ta

Dolce.

O quam pu - lehra est, o quam pu - lehra est,

Dolce.

ho - mi - nes. O quam pu - lehra est, o quam

est et a - pud ho - mi - nes. O quam pu - lehra est

Dolce.

p

Ped.

o quam pu - lehra est, o quam pu - lehra est

pu - lehra est, o quam pu - lehra, pu - lehra est

ca - sta ge - ne - ra - ti - o o quam pu - lehra est

ca - sta ge - ne - ra - ti - o!

ca - sta ge - ne - ra - ti - o!

ca - sta ge - ne - ra - ti - o!

Im - mo - rta - lis est me - mo - ri - a il - li - us!

Im - mo - rta - lis est me - mo - ri - a il - li - us!

Im - mo - rta - lis est me - mo - ri - a il - li - us!

Riten. 1^a
O quam pu - lehra est cum cla - ri - ta - te!

Riten. AU SOLO.
O quam pu - lehra est cum cla - ri - ta - te!

Riten.
O quam pu - lehra est cum cla - ri - ta - te!

Riten. AU SOLO.

(♩ = 72)
Andante *Precando dolce.*

CANTO SOLO.

O - ra pro no - bis, Sa - cta Ge - rma - na,

ORGUE
ou
HARMONIUM

pp

Cresc.

Rit.

O - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis Sa - cta Germa - na!

Col canto.

Tempo.

p In - te - rce - de in - te - rce - de in - te - rce - de pro

p

a piacere.

Dolce.

no - bis ad De - um, Sa - cta Ge - rma - na! 0

SOLO.

Col canto.

p

a piacere.

Sa - cta Ge - rma - na!

p Col canto.

Lento.

On reprend le
Chœur d.c. au
signe &

2^a poco a poco più mosso.

te. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
 te. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -
 te. Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu -

poco a poco più mosso.

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,
 ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

Cresc.
Cresc.

Ped. doubl.

lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -
 al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

Ped. doubl.

Più mosso sempre.

lu - - - ia, al - - le -

lu - - - ia, - al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

lu - - - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le -

Più mosso sempre.

lu - - - ia, al - - le -

lu - - - ia, al - - le -

lu - - - ia, al - - le -

Rall.

lu - - - ia!

lu - - - ia!

lu - - - ia!

Lento. *Tempo.*

Spécimens d'après divers systèmes

VOX IN RAMA

COMMUNIO IN FESTO SS. INNOCENTIIUM

J. LEMMENS

Mode de SOL
authentique

ORGUE
ou
HARMONIUM

Vox in Rama au-di-ta est, plo-

-ra-tus et u-lu-la-tus: Ra-chel plo-

-rans fi-li-os su-os et no-luit conso-

-la-ri qui - - - a non sunt.

KYRIE

DE LA MESSE DES MORTS

l'Abbé P. J. VAN DAMME

1 Ky - ri - e e - le - i - son

du 6^e
MODE⁽¹⁾

2 Ky - ri - e e - le - i - son

3 Ky - ri - e e - le - i - son

4 Chri - ste e - le - i - son

9 Ky - ri - e e - le - i - son

(1) Il faut rythmer avec toute la liberté que comporte le plain-chant. Point de mesure stricte.

KYRIE

IN DOMINICIS PER ANNUM⁽¹⁾

TH. NISARD.

Ky - ri - e e - - le - i - son

du 1^{er} MODE
Edition
de Digue

Chri - ste e - le - i - son.

Ky - - ri - e e - le - i - son

- SANCTUS

DE DUPLICIBUS⁽²⁾

L'Abbé S. MORELOT.

San - - - etus, San - - - etus,

du 8^e MODE
Edition
de Digue

San - - - etus, Do - minus De - us Sa - - - baoth.

¹ Les vrais principes etc. p.49.

² Eléments d'harmonie etc. p.115.

Ple-ni sunt cœ-li et ter-ra glo - ri-a tu - a, Ho - san-na

in ex - cel - sis.

AVE MARIS STELLA

L'abbé F. WITT

A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter'al - ma,

Du 1^{er} MODE
Edition de
Ratisbonne

At-que semper Virgo, Fe - lix cœ-li por - ta. A - - - - - men

Edm DUVAL.

A - ve ma - ris stel - - - - - la, De - i Ma - ter'al - ma,

Du 1^{er} MODE
Edition de
Malières

At-que semper Vir - - - - - go, Fe - lix cœ-li por - - - - - ta.

COMMUNION

DE LA MESSE DE L'IMMACULÉE CONCEPTION

AD. POPULUS.

du 1^{er} MODE
Edition de
M^r l'Abbé
RAILLARD

Glo - ri - - o - sa di - - cta sunt de te,

sempre legato

MA - - - RI - A, qui - a fe - - cit

ti - bi ma - - - gna qui po - - - tens est

HYMNE DE LA DÉDICACE

Moderato

du 4^e MODE
transposé
Edition de
VALFRAY

Coe - le - stis urbs Je - ru - sa - lem, Be - a - ta pa - cis

6 6 6

- vi - si - o, Quæ cel - sa de vi - ven - ti - bus

Sa - xis ad as - tra tol - le - ris Spon - sæ - que ri - tu -

cin - ge - ris Mil - le an - ge - lo - rum mil - li - bus.

SANCTUS

DE DOMINICIS ⁽¹⁾

L. NIEDERMEYER-GIGOUT.

San - ctus, San - ctus, San - ctus,

du 2^e MODE.
transposé
Edition de
Rennes

Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

⁽¹⁾ Chants du Graduel 2^e partie p. 35 36

cœ - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,

Ho - san - na in ex - cel - sis

AGNUS DEI
DES FÊTES DU RIT DOUBLE⁽¹⁾

ALOYS KUNC

A - - gnus De - i, qui tol - lis

du 6^e MODE

Edition

de

Digue

pec - ca - ta mundi, misere - re no - - bis.

A gnus De - - i, qui tol - - lis pecca - ta mun - di,

⁽¹⁾ Accompagnements d'orgue etc p. 10.

Mi-se-re - re no - - - bis.

Musical score for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Mi-se-re - re no - - - bis.' with hyphens indicating syllable placement across notes.

FIDELIS SERVUS

COMM. DE LA MESSE DES CONFESS. PONTIF

ALOYS KUNC

Fi-de-lis servus et pru-dens quem con-sti-tu-it

du 7^e MODE
transposé
Edition de
Reims

Musical score for the second system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Fi-de-lis servus et pru-dens quem con-sti-tu-it' with hyphens indicating syllable placement across notes.

Do - mi-nus su per fa - mi - - li-am suam

Musical score for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Do - mi-nus su per fa - mi - - li-am suam' with hyphens indicating syllable placement across notes.

ut det il - - lis in - tem - - po-re -

Musical score for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'ut det il - - lis in - tem - - po-re -' with hyphens indicating syllable placement across notes.

tri - ti-ci men su - ram.

Musical score for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'tri - ti-ci men su - ram.' with hyphens indicating syllable placement across notes.

O SALUTARIS HOSTIA

DUO ET CHOEUR À 4 VOIX INÉGALES

avec accomp! d'Orgue.

N° 11.

J. D. MANZER.

Andante.

TÉNOR.

BASSE.

ORGUE

ou

HARMONIUM.

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three systems of staves. The first system includes the Tenor and Bass vocal parts and the Organ/Harmonium accompaniment. The second system continues the vocal parts and accompaniment. The third system concludes the piece with overlapping vocal lines and accompaniment.

Lyrics:

O sa - lu -
 O sa - lu - ta - ris Ho - sti - a,
 - ta - ris Ho - sti - a,
 Quæ cœ - li pan - dis o - sti -
 Quæ cœ - li pan - - - dis quæ
 um, Quæ cœ - li pau - - - dis

ce - li pan - - - dis o - sti - um:

Quæ - - - - - ce - li pan - dis o - sti - um:

CHŒUR.

SOP. Bel - la pre - munt ho - sti - li - a, *mf*

CONT. Bel - la premunt ho - sti - li - a, Bel - la pre - munt

TÉNOR. Bel - la pre - munt ho - sti - li - a, Bel - la premunt ho -

BASSE. Bel - la pre - munt ho - sti - li - a, Bel - la pre munt

ho - sti - li - a; Da ro - bur, Da ro - bur,

- sti - li - a; Da ro - bur, Da ro - bur,

ho - sti - li - a; Da ro - bur, Da ro - bur,

fer au - xi - li - um, fer au - xi - li - um.

fer au - xi - li - um, fer au - xi - li - um.

fer au - xi - li - um, fer au - xi - li - um.

Ritard.

CHŒUR À VOIX ÉGALES.

1^r TÉNOR.
2^d TÉNOR.

Bel - la pre - munt ho - sti - li - a,

1^r BASSE.
2^e BASSE.

Bel - la pre - munt ho - sti - li - a,

Bel - la pre - munt ho - sti - li - a; Da

Bel - la pre - munt ho - sti - li - a; Da

ro - bur, da ro - bur, fer au - xi - li -

ro - bur, da, ro - bur, fer au - xi - li -

- um, fer au - xi - li - um.

um, fer au - xi - li - um.

Ritard.

TANTUM ERGO

À QUATRE VOIX ÉGALES.

N° 12 .

ANT. TREPAL .

Andante .

1^r TÉNOR.2^d TÉNOR.

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum

1^{re} BASSE.2^e BASSE.

2. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que

mf Ve - ne - re - mur cer - nu - i: Et an -
mf Laus et ju - bi - la - ti - o: Sa - lus,

- ti - quum do - cu - men - tum No - vo ce - dat
f ho - nor, vir - tus quo - que Sit et be - ne -

riten. ri - tu - i: *f* *a tempo.* Præ - stet fi - des sup - ple - men - tum
f die - ti - o: Pro - ce - den - ti ab u - tro - que

p Sen - su - um de - fe - ctu - i. - i. A - men.
p Compar sit lau - da - ti - o. - o. A - men.

ISTORUM EST

MOTET POUR LES SAINTS MARTYRS

à quatre voix inégales.

N° 13.

C. CASCIOLINI.

Moderato.

SOPRANO.
CONTRALTO.

I - - sto - rum est e - nim re - gnum cœ - lo - -

TÉNOR.
BASSE.

I - sto - rum est e - nim re - gnum cœ lo - -

- rum, qui contempse runt vi - tam mun - di, et per - ve - ne -

- rum, qui contempse runt vi - tam mun - di, et per - ve - ne -

runt ad præ mi - a, ad præ - mi - a re - gni, et la verunt sto - las

runt ad præ mi - a, ad præ - mi - a re - gni, et la verunt sto - las

su - as in san - guine A - gni, in san - guine A - - - gni

su - as in san - guine A - gui, in san - guine A - gni

BEATA ES

À 4 VOIX INÉGALES

N° 14.

JOS. LAVTIZAR.

Moderato.

CANT. ALTO. *mf* Be - a - ta es, Vir - go Ma - ri - a, Be - a - ta es, be -

TÉN. BAS. *mf* Be - a - ta es, Vir - go Ma - ri - a, *f* be -

- a - ta es *mf* por - tasti Crea - to -

- a - ta es, Vir - go Ma - ri - a, quæ o - mnium por - ta - sti Cre - a -

- a - ta - es, por - tasti Cre - a - to -

- rem, *p* - to - rem, quæ o - mnium por - ta - sti Cre - a - to - rem; *f* ge - nu - i - sti *p*

qui te fe - cit, *f* ge - nu - i - sti qui te fe - cit, et in æ - ter -

- num *f* et in æ - ter - num per - ma - nes *mf* Vir - go, et in - æ - ter - num

et in æ - ter - num per - ma - nes Vir - go,

Dim e rit.

per - manes *f* per - ma - nes Vir - go, per - manes Vir - go.

TANTUM ERGO

SOLO ou CHŒUR À L'UNISSON
avec accomp! d'Orgue.

N° 15.

WILHEM SCHULTHES.

ORGUE .
ou
HARMONIUM.

Moderato molto.

Dolce.

1. Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum Ve - ne - re - mur
2. Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que Laus et ju - bi -

cer - nu - i : Et an - ti - quum do - cu - men - tum
la - ti - o : Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

Rit. Tempo.

No - vo ce - dat ri - tu - i : Præ - stet fi - des sup - ple -
Sit et be - ne - di - ti - o : Pro - ce - den - ti ab u -

men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i, Præ - stet
tro - que Compar sit lau - da - ti - o, Pro - ce -

fi - des sup - ple - men - tum Sen - su - um de - fe - ctu -
den - ti ab u - tro - que Com - par sit lau - da - ti -

Riten.

- i, Sen - su - um de - fe - ctu - i.
- o, Com - par sit lau - da - ti - o.

Riten.

CHOEUR. ad libitum.

pp
Sen - su - um de - fe - ctu - i. A - men.
Com - par sit lau - da - ti - o.

Piu lento

PREMIÈRE COMMUNION

SOLO et CHŒUR à TROIS VOIX.

avec accomp^t d'Orgue.

ALOYS KUNC.

Adagio ma non troppo

Voix célestes.

ORGUE
ou
HARMONIUM.

SOLO. — Quasi recitativo ben espressivo.

1 Il s'est en fin le vé ce beau jour de ma
3. Mais hé-las! j'ai pé-ché! dans mon â-me cou-

2. Il est la fleur des champs, le lis de la val-
4. Il va bien-tôt ve-nir..! il sait que je l'ap-

Col canto.

Riten.

1 - vi - e Que j'ai tant ap - pe - lé de mes ar - dents sou -
3 - pa - ble O - se - rai-je ac - cueil - lir le DIEU de pu - re -

2 - lé - e, Le Roi des Sé - ra - phins, le Sou - ve - rain des
4 - pel - le, Ce cé - les - te cap - tif du cœur brû - lant d'a -

Col Canto.

tempo.

1 - pirs; Pour la pre-mière fois de mon â-me ra-
 3 - té? O JÉ-sus, un seul mot! Vo-tre voix a-do-

2 - cieux! Et moi, je ne suis rien qu'u-ne pau-vre e-xi-
 4 - mour! Mon JÉ-sus bien ai-mé! Oh que ma part est

tempo.

Riten a piacere.

1 - vi-e, Roi JÉ-SUS! vous ve-nez com-blez tous les dé-sirs!
 3 - ra-ble Lui fe-ra re-cou-vrer sa pre-mière beau-té.

A piacere.

2 - lé-e! Pour-tant il va ve-nir me chercher en ces lieux!
 4 - belle, Vous pos-sé-der sur terre, au ciel vous voir tou-jours!

Col canto. Riten. A piacere.

CHŒUR. *p* *Cresc.*

Mon DIEU! suis-je encor sur la ter-re? Je ne puis

CANTO. *p*

Mon DIEU! suis-je encor sur la ter-re? Je ne puis

BASSO. *p*

Mon DIEU! suis-je encor sur la ter-re? Je ne puis

Riten. mf tempo.

Dolce.
 croire à mon bon-heur! O ra-vissant, o saint mys-tè - re! Réjouis-
 croire à mon bon-heur! O ra-vissant, o saint mys-tè - re! Réjouis-
 croire à mon bon-heur! O saint mystè

Dolce.
Cresc.

Cresc. *p* *Cresc.* *Rit.*
 - toi, ré - jou - is - toi, mon pau - vre cœur! Ré - jou - is - toi, mon pau - vre
 - toi, ré - jou - is - toi, mon pau - vre cœur! Ré - jou - is - toi, mon pau - vre
 - re ré - jou - is - toi, mon pau - vre cœur! Ré - jou - is - toi, mon pau - vre

Rit.

Avec enthousiasme. *f*
 cœur! JÉ - SUS va ve-nir dans mon â - me, JE -
 cœur! JÉ - SUS vient dans mon â - me,
 cœur! JÉ - SUS vient dans mon â - me,

Poco cresc.

Cresc. *Dolce.*

- SUS à mon cœur s'u_nir! Sa dou-ce voix m'en -

Cresc. *Dolce.*

A mon cœur JÉ_sus va s'u_nir! Sa dou-ce voix dé-ja m'en-

Dolce.

A mon cœur JÉ_sus va s'u_nir! Sa dou-ce voix dé-ja m'en-

Cresc.

- flam-me! Il va ve_nir, Il va ve_nir! Sa dou-ce

Dolcis *Cresc.*

- flam - me! Il va venir, Il va ve_nir! Sa dou-ce

Cresc.

- flam - me! Il va venir, Il va ve_nir! Sa dou-ce

Dolce: Rall molto.

f *Dimin.*

voix dé-ja m'enflamme! Il va ve_nir, Il va ve_nir! Il va ve_nir!

f *Dimin.* *Dolce.*

voix dé-ja m'enflamme! Il va ve_nir, Il va ve_nir! Il va ve_nir!

Dolce.

voix dé-ja m'enflamme! Il va ve_nir, Il va ve_nir! Il va ve_nir!

Cresc. *f* *Dimin.*

JESU DULCIS MEMORIA

SOLO et CHŒUR A 4 VOIX INÉGALES

avec accompagnement d'Orgue.

N° 17.

d'après F. MENDELSSOHN, Op. 23.

TÉNOR . SOLO. *Adagio. Dolce.*

JESUdul_cis me_mo - ri - a, Dans ve - ra cor - dis

ORGUE
ou
HARMONIUM. *p*

gau - di - a, Sed su_per mel et o - mni - a E_jus dul -

- cis dul - cis prae - sen - ti - a. O JE - SU!, o JE -

- SU! JE - SU spes poe_ni - ten - ti - bus, Quam bo_nus te quae -

Cresc.

- ren - ti - bus! Sed quid in ve - ni - en - ti - bus! O JE -

p

- SU! o JE - SU! Sis, JE - SU, no - strum gau - di - um, Qui

Cresc.

p

es fu - tu - rus prae - mi - um, Sit no - stra in te glo - ri -

SOPR:

CHOEUR.

p

JE - SU dul - cis me - mo - ri - a, Dans ve - ra cor - dis

ALTO.

p

JE - SU dul - cis me - mo - ri - a, Dans ve - ra cor - dis

TÉNOR.

p

- a JE - SU dul - cis me - mo - ri - a, Dans ve - ra cor - dis

BASSO.

p

JE - SU dul - cis me - mo - ri - a, Dans ve - ra cor - dis

p

gau - di - a, Sed su - per mel et o - mni - a E - jus dul -

gau - di - a, Sed su - per mel et o - mni - a E - jus dul -

gau - di - a, Sed su - per mel et o - mni - a E - jus dul -

gau - di - a, Sed su - per mel et o - mni - a E - jus dul -

- cis dul - cis prae - sen - ti - a. O JE - SU, O JE -

- cis dul - cis prae sen ti - a. O JE - SU, O JE -

- cis prae - sen - ti - a. O JE - SU, Sis JE -

- cis prae - sen - ti - a. Sis JE

- SU! Sis, JE - SU, no - strum gau - di - um, Qui es fu - tu - rus

- SU! Sis, JE - SU, JE - SU, no - strum gau - di - um, Qui

- SU! JE - SU, JE SU, no - strum gau - di - um, Qui es fu -

- SU! no - strum gau - di - um, Qui

prae - mi - um, Qui es fu - tu - rus prae - mi - um,
 es prae - mi - um, Qui es fu - tu - rus prae - mi -
 - tu - rus prae - mi - um fu - tu - rus prae - mi - um,
 es fu - tu - rus, es fu - tu - rus prae - mi - um,

Dol. *Cresc.*
 Sit nostra in te glo - ri - a, Per
 - um, *mf* in te glo - ri - a, *p* in te glo - ri - a, Per
mf in te glo - ri - a, *p* in te glo - ri - a,
Cresc. *f* in te glo - ri - a, *p* in te glo - ri - a,
 Sit nostra in te glo - ri - a, glo - ri - a, Per

p
 cun - cta sem - per sae - cu - la. A - men;
p *pp*
 cun - cta sem - per sae - cu - la. A - men, A - men.
p *pp*
 cun - cta sem - per sae - cu - la. A - men, A - men.
p
 cun - cta sem - per sae - cu - la. A - men.

MAGNIFICAT

N° 17.

CANTIQUE A NOTRE-DAME DE LOURDES.

Souvenir des 14, 15 et 16 Juillet 1883

Paroles de M^r l'abbé I. MARBEUF.

Musique de ALOYS KUNC.

Moderato con moto

Dolce.

SOLO

I. Unissons nos lou - an - ges Et nos concerts pi - eux

ORGUE

ou

HARMONIUM.

Aux douces voix des An - ges Qui chantent dans les cieux:

f. Tempo.

CHŒUR REFRAIN.

avec élan.

Ma - gni - fi - cat a - nima me - a Do - mi - num,

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num,

f. Avec élan.

Ma - gni - fi - cat a - nima me - a Do - mi - num.

1^a num.

Ma - gni - fi - cat a - nima me - a Do - mi - num.

2^a num.

SOLO. *Dolce.*

II.

Nei-ges il-lu-mi-né-es Par l'éclat des beaux jours,
Mon-tagnes for-tu-né-es, Chan-tez, chantez tou-jours:

REFRAIN
à 4 voix
inégaies.

avec élan.

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num.

Ma-gni-fi-cat a-ni-ma me-a Do-mi-num. num.

III

Gave à Peau cristalline,
Au murmure si doux,
Au pied de la colline
Tu chantes avec nous:
Magnificat.

IV

Source de Bernadette,
Ton onde qui bruit
Dans la vallée répète
Et le jour et la nuit:
Magnificat.

V

Grotte de Massabielle
Toujours tu resplendis
D'une clarté nouvelle
Et toujours tu redis:
Magnificat.

VI

Les oiseaux, la verdure
Et l'églaïtier fleuri,
Tout, ô belle nature,
Laisse échapper ce cri:
Magnificat.

VII

Que d'heureuses journées!
Que de retours à DIEU!
Que d'âmes pardonnées,
Ont redit dans ce lieu:
Magnificat.

VIII

Retrouvant l'innocence
Le pécheur repentant
Plein de reconnaissance
Dit joyeux et content:
Magnificat.

IX

Ici le boiteux prie
Et marche sans effort;
Et le muet s'écrie
Dans un divin transport:
Magnificat.

X

O saint anniversaire!
Où, la France à genoux
Déroule son rosaire
Et dit ce chant si doux:
Magnificat.

XI

O MÈRE IMMACULÉE!
Les peuples tour à tour
Devant la grotte aimée
Chantent avec amour:
Magnificat.

XII

Puissions-nous, ô MARIE!
Ceints de couronnes d'or,
Vous voir dans la patrie,
Et vous chanter encor:
Magnificat.

Permis d'imprimer:

AVE MARIA

A 4 VOIX INÉGALES avec ORGUE *ad libitum*.

ALOYS KUNC.

N° 18

And^{te} religioso. *Dolce espressivo.* *Cresc.*SOPRANO
ALTO.

TÉNOR

BASSE

ORGUE

ou

HARMONIUM.

A - ve MA - RI - A gra - ti - a ple - na; Do - minus

A - ve MA - RI - A gra - ti - a ple - na; Do - minus

A - ve MA - RI - A gra - ti - a ple - na; Do - minus

te - cum, bene - di - cta tu in mu - li - e - ribus; et be - ne - di - ctus,

te - cum, bene - di - cta tu in mu - li - e - ribus; et be - ne - di - ctus,

te - cum, in mu - li - e - ribus; et be - ne - di - ctus,

fru - ctus ventris tu - i, JE - SUS, JE - SUS.

fru - ctus ventris tu - i, JE - SUS, JE - SUS.

fru - ctus ventris tu - i, JE - SUS, JE - SUS.

QUATUOR SOLO *ad libitum.*

San-cta MARI - A, Ma-ter DE - I, o - ra pro no - bis

San-cta MARI - A, Ma-ter DE - I, o - ra pro no - bis pro

San-cta MARI - A, Ma-ter DE - I, o - ra pro no - bis

Cresc. pro nobis pec-ca-to - ribus, nunc, et in ho - ra mor - tis

no bis pec - ca - to - ribus, nunc, et in ho - ra mor - tis

no bis pec - ca - to ribus, nunc, et in ho - ra mor - tis

p no - stræ! nunc, et in ho - ra mor - tis no - stræ. *Riten.*

p no - stræ! nunc, et in ho - ra mortis no - stræ.

no - stræ! nunc, et in ho - ra mor - tis no - stræ.

AVE, VERUM CORPUS

À 2 VOIX ET CHŒUR À VOLONTÉ

avec accompagnement d'orgue.

N° 20.

F. LÉONCE.

Andante religioso.

ORGUE

ou

HARMONIUM.

SOPRANO.

A - ve, verum Cor - pus na - tum de MA - RI - A vir - gi -

ALTO.

A - ve, ve - rum Cor - pus na - tum de MA - RI - A vir - gi -

- ne: Ve - re pas - sum, im - mo - la - tum In Cru - ce pro homi -

- ne: Ve - re pas - sum, im - mo - la - tum In Cru - ce

mf

- ne, In Cru - ce pro ho - mi - ne: *p*

pro ho - mi - ne, In Cru - ce pro ho - mi - ne: Cu - jus lu - tus per - fo -

mf *p*

Dimin.

Es - to no - bis prae - gu -

- ra - tum Flu - xit a - qua et sangui - ne. *Dimin.*

sta - tum Mor - tis in ex - a - mi - ne,

Mor

pp

Mor - tis in ex - a - mi - ne. 0

- tis, mor - tis in ex - a - mi - ne, in ex - a - mi - ne. 0

SOPR. *Un peu plus lent.*

p JE - SU dul - cis! O JE - SU pi - e! O JE - SU, Fi - li MA -

ALTO:

p JE - SU dul - cis! O JE - SU pi - e! O JE - SU Fi - li MA -

TÉNOR.

p O JE - SU pi - e! Fi - li MA -

BASSE.

p O JE - SU pi - e! Fi - li MA -

p M. D.

Ped ad libitum.

- RI - AE! Tu no - bis mi - se - re - re, Tu

- RI - AE! Tu no - bis mi - se - re - re, Tu

- RI - AE! Tu no - bis mi - se - re - re, Tu

- RI - AE! mi - se - re - re, Tu

Rall.

no_bis mi_se_re - re, Tu no_bis mi_se_re -

Rall.

no_bis mi_se_re - re, Tu no_bis mi_se_re -

Rall.

no_bis mi_se_re - re, Tu no_bis mi_se_re -

Rall.

no_bis mi_se_re - re, Tu no_bis mi_se_re -

a tempo. *p*

- re. A - men, a - men, a - men.

a tempo. *p*

- re. A - men, a - men.

a tempo. *p*

- re. A - men, a - men, a - men ..

a tempo. *p*

- re. A - men a - men.

Dimin.

Smorz.

Rall.

†
A LA MEMOIRE
DU ROI TRES CHRÉTIEN
HENRY DE FRANCE.

DE PROFUNDIS

à 2 Chœurs et Orgue à volonté

CHANTÉ AU SERVICE SOLENNEL DU 3 SEPTEMBRE 1883

dans l'Eglise Métropolitaine de Toulouse

N° 21.

ALOYS KUNC

1^{er} CHOEUR.

Grave et à demi voix.

TÉNOR I.

TÉNOR II.

ORGUE.

BASSE I.

BASSE II.

1 De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te,
1 De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te,

Do - mi - ne: * Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me - am.
Do - mi - ne: * Do - mi - ne, ex - au - di vo - cem me - am.

2^e CHOEUR.

SOP:

ALT:

TEN:

BAS:

2 Fiant aures tu_æ intenden_tes* in vocem depre_ca_ti_o_nis me_æ:
2 Fiant aures tu_æ intenden_tes* in vocem depre_ca_ti_o_nis me_æ
2 Fiant aures tu_æ intenden_tes* in vocem depre_ca_ti_o_nis me_æ.

1^{er} CHOEUR.

3 Si i_niqui_tates ob_ser_va_veris, Domi_ne: * Do_mi_ne, quis su_sti_ne_bit?
3 Si i_niqui_tates ob_ser_va_veris, Domi_ne: * Do_mi_ne, quis su_sti_ne_bit?

2^e CHOEUR.

mf

4. Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est: *

mf

4. Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est: *

mf

4. Qui - a a - pud te pro - pi - ti - a - ti - o est: *

p

et prop - ter le - gem tu - am su - sti - nu - i te, Do - mi - ne.

p

et prop - ter le - gem tu - am su - sti - nu - i te, Do - mi - ne.

p

et prop - ter le - gem tu - am su - sti - nu - i te, Do - mi - ne.

1^{er} CHOEUR.

p

5 Su - sti - nu - it a - ni - ma me - a in ver - bo

p

5 Su - sti - nu - it a - ni - ma me - a in ver - bo

Cresc.

e - jus: * spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

Cresc.

e - jus: * spe - ra - vit a - ni - ma me - a in Do - mi - no.

2^e CHOEUR.

mf

6 A cus - to - di - a ma - tu - ti - na us - que ad

mf

6 A cus - to - di - a ma - tu - ti - na , us - que ad

mf

6 A cus - to - di - a ma - tu - ti - na us - que ad

f

no - ctem,* spe - ret Is - ra - ël in Do - mi - no.

f

no - ctem,* spe - ret Is - ra - ël in Do - mi - no.

f

no - ctem,* spe - ret Is - ra - ël in Do - mi - no.

1^{er} CHOEUR.

p

7 Qui - a a - pud Do - mi - num mi - se - ri - cor - di - a : *

p

7 Qui - a a - pud Do - mi - num mi - se - ri - cor - di - a : *

et co - pi - o - sa a - pud e - um re - demp - ti - o .

et co - pi - o - sa a - pud e - um re - demp - ti - o .

2^e CHŒUR.



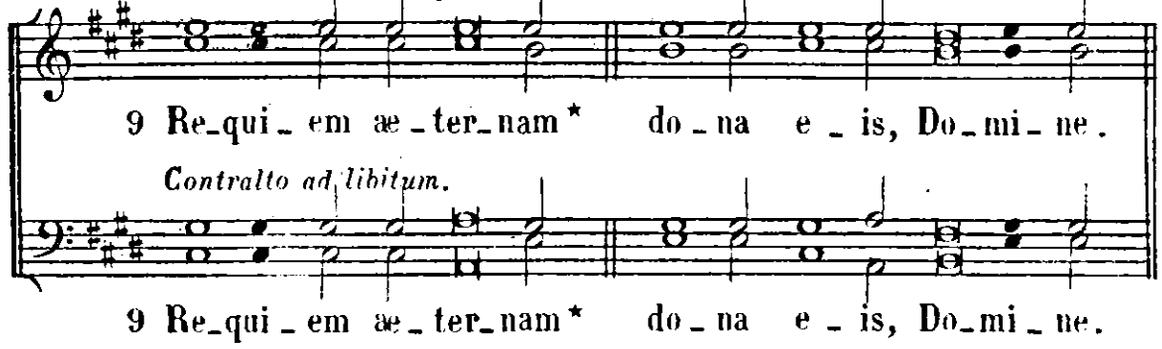
8 Et ip-se re-dimet Is-ra-ël*, ex om-nibus i-ni-qui-ta-ti-bus e-jus.

8 Et ip-se re-dimet Is-ra-ël*, ex om-nibus i-ni-qui-ta-ti-bus e-jus.

8 Et ip-se re-dimet Is-ra-ël*, ex om-nibus i-ni-qui-ta-ti-bus e-jus.

1^{er} CHŒUR.

Piu lento e pp

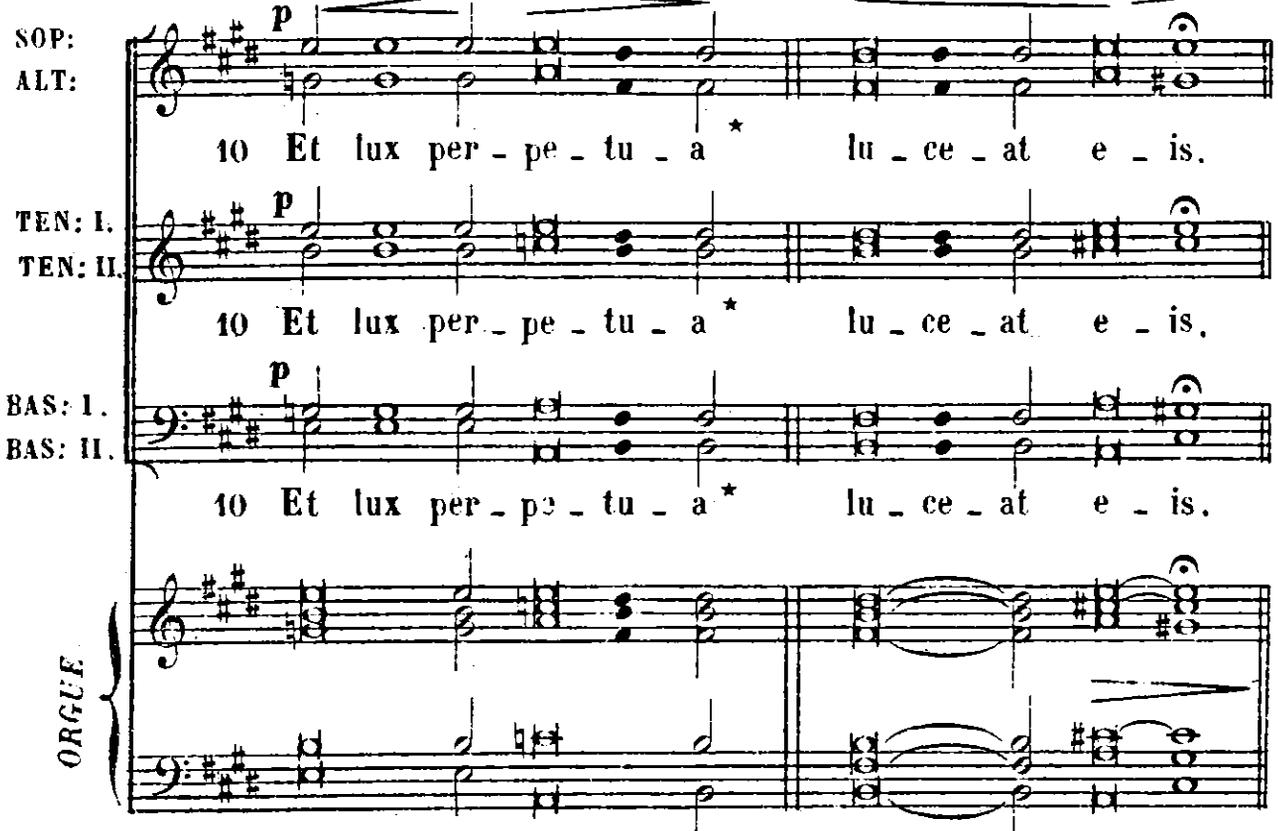


9 Re-qui-em æ-ter-nam* do-na e-is, Do-mi-ne.

Contralto ad libitum.

9 Re-qui-em æ-ter-nam* do-na e-is, Do-mi-ne.

LES 2 CHŒURS RÉUNIS.



SOP:
ALT:
10 Et lux per-pe-tu-a* lu-ce-at e-is.

TEN: I.
TEN: II.
10 Et lux per-pe-tu-a* lu-ce-at e-is.

BAS: I.
BAS: II.
10 Et lux per-pe-tu-a* lu-ce-at e-is.

ORGUE

PATER NOSTER

A 4 VOIX et ORGUE.

N° 22.

L. CHERUBINI.

Larghetto.

ORGUE
ou
HARMONIUM.

Sotto voce.

S.
A.

P Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis, san - cti - fi -

Sotto voce.

T.

P Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis, san - cti - fi -

Sotto voce.

B.

P Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis,

- ce - tur, san - cti - fi - ce - tur no - men no - men

- ce - tur, san - cti - fi - ce - tur no - men no - men

san - cti - fi - ce - tur no - men no - men

tu - um; ad - ve - ni - at regnum tu - um;

tu - um; ad - ve - ni - at regnum tu - um;

tu - um; ad - ve - ni - at regnum tu - um;

fi - at voluntas tu - a sic - ut in coe - lo, sic -

fi - at voluntas tu - a sic - ut in coe - lo, sic -

fi - at voluntas tu - a sic -

- ut in coe - lo et in ter - ra .

- ut in coe - lo et in ter - ra .

- ut in coe - lo et in ter - ra .

p Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di -

p Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di -

p Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di -

- e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra,

- e; et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra,

- e; de - bi - ta no - stra,

sic - ut et nos di - mit - timus de - bi - to - ribus no -

sic - ut et nos di - mit - timus de - bi - to - ribus no -

sic - ut et nos di - mit - timus de - bi - to - ribus no -

et ne nos

- stris; Et ne nos in_du_cas, et ne nos

- stris; Et ne nos in_du_cas, et ne nos

- stris; et ne nos

in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem .

in - du_cas in ten - ta - ti - o - nem ,

in - du_cas in ten - ta - ti - o - nem ,

in - du_cas in ten - ta - ti - o - nem ,

Sed li - be - ra nos a ma - lo . A - men .

Sed li - be - ra nos a ma - lo . A - men .

li - be - ra nos a ma - lo , A - men .

VENITE ADOREMUS

A TROIS VOIX.

N° 23.

TRANSCRIT DE **CAMPRA.**

Moderato.

I^o CANTO.

mf Ve-ni - te ado - re -

II^o CANTO.

mf Ve-ni - te ado - re -

BASSO.

mf Ve-ni - te ad-o-re - mus ad-o-re -

ORGUE

ou

HARMONIUM.

- mus et pro-ci - damus an-te

- mus et pro-ci - da - mus an-te

- mus, et pro-ci - da - mus an - te

Do - mi - num; ve - ni - te ad - o - re - mus et
 Do - mi - num; ve - ni - te ad - o - re - mus et
 Do - mi - num; ve - ni - te ad - o - re - mus

pro - ci - da - mus pro - ci - damus an - te Do - mi -
 pro - ci - da - mus pro - ci - damus an - te Do - mi -
 et pro - ci - damus an - te Do - mi -

- num, et pro - ci - da - mus an - te Do - mi - num.
 - num, et pro - ci - da - mus an - te Do - mi - num.
 - num, pro - ci - da - mus an - te Do - mi - num.

SUB TUUM PRAESIDIUM

A DEUX VOIX ÉGALES
avec accompagnement d'orgue.

N° 24.

E. DUVAL.

Andante.

I^o CANTO.

II^o CANTO.

ORGUE
ou
HARMONIUM.

Sub tu - um prae - si - di - um con - fu - gi -

Sub tu - um prae - si - di - um con - fu - gi -

(a volonté.)

- mus, sancta DE - I Ge - nitrix .

- mus, sancta DE - I Ge - nitrix .

nostras de-pre-ca-ti-o-nes ne de-spi-ci-as in ne-cessi-

nostras de-pre-ca-ti-o-nes ne de-spi-ci-as in ne-cessi-

Ped.

- ta - ti - bus. Sed a pe-ri-culis

- ta - ti - bus. Sed a pe-ri-culis

(a volontà.)

cun-ctis li-bera nos sem-per, Vir-go glo-ri-o-

cun-ctis li-bera nos sem-per, Vir-go glo-ri-o-

- sa et bene-di-cta.

- sa et bene-di-cta.

Ped.

O SALUTARIS

A UNE VOIX et ORGUE .

N° 25.

J. SCHWEITZER.

Andante. Dolce.

CANTO.

ORGUE
ou
HARMONIUM.

p

O sa - lu - ta - ris Ho - sti -

- a, Quæ coe - li pan - dis o - sti -

- um Bel - la pre - munt ho - sti - li - a, Da

ro - bur, da ro - bur fer au - xi - li - um.

p

U - ni, Tri - no - que Do - mi - no Sit

f *p*

sem - pi - ter - na glo - ri - a Qui vi - tam

si - ne ter - mi - no No - bis do - net in

Ped.

pa - tri - a. A - men.

Riten.

TANTUM ERGO

A QUATRE VOIX INÉGALES

et orgue à volonté.

N° 26.

H. OBERHOFFER.

Andante..

SOPR:
ALTO:
TENOR:
BASSO:

ORGUE.

p 1. Tan - tum er - go Sa - cra - mentum Ve - ue -
p Tan - tum er - go Sa - cra - mentum Ve - ue -
do - cu - mentum
p - re - mur cer - nu - i: Et an - ti - quum do - cu - men - tum
p - re - mur cer - nu - i: Et an - ti - quum do - cu - men - tum
f No - vo ce - dat ri - tu - i: *mf* Præ - stet fi - des sup -
f No - vo ce - dat ri - tu - i: *mf* Præ - stet fi - des
Sen - su - um de - fe - ctu - i.
- ple - men - tum Sen - su - um de - fe - ctu - i.
sup - ple - mentum Sen - su - um de - fe - ctu -

Andante.

2

Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que Laus et

Ge - ni - to - ri Ge - ni - to - que Laus et

Virtus quoque

ju - bi - la - ti - o: Salus, honor, vir - tus quo - que

ju - bi - la - ti - o: Sa - lus, ho - nor, vir - tus quo - que

Sit et be - ne - di - cti - o: Pro - ce - den - ti ab

Sit et be - ne - di - cti - o: Pro - ce - den - ti

Com - par

u - troque Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

ab u - troque Com - par sit lau - da - ti - o. A - men.

SALVE REGINA

A UNE, TROIS ou QUATRE VOIX
avec accompagnement d'orgue.

N° 1.

ALOYS KUNC

**SOPRANO.
CONTRALTO.**

**TÉNOR
et
Voix des fidèles.**

BASSE.

**ORGUE
ou
HARMONIUM.**

Moderato quasi recitativo. p

Dolce precando.

Dolce e sempre legato.

Ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ,
SAL-VE, RE-GI-NA, Ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ,
Ma-ter mi-se-ri-cor-di-æ,

vi-ta, dul-ce-do et spes no-stra, sal-ve. Ad te cla-ma-mus
vi-ta, dul-ce-do et spes no-stra, sal-ve. Ad te cla-ma-mus
vi-ta, dul-ce-do et spes no-stra, sal-ve. Ad te cla-ma-mus

Cette antienne à la Sainte Vierge dont la partie principale confiée au ténor est une simple récitation, peut être dite:

- 1° Toutes les voix à l'unisson avec accompagnement d'orgue.
- 2° A trois voix. — Soprano, Ténor et Basse avec orgue.
- 3° A quatre voix avec ou sans accompagnement d'orgue.

Cresc.

exsul es fili i He vae; ad te suspi ra mus, gemen tes et flentes

exsul es fili i He vae; ad te suspi ra mus, gemen tes et flentes

exsul es fili i He vae; ad te suspi ra mus, gemen tes et flentes

Dimin.

in hac la cry ma rum val le. Ei a er go, ad vo ca ta nostra,

in hac la cry ma rum val le. Ei a er go, ad vo ca ta nostra,

in hac la cry ma rum val le. Ei a er go, ad vo ca ta nostra,

Cresc.

il los tu os mi se ri cor des o cu los ad nos con ver te.

il los tu os mi se ri cor des o cu los ad nos con ver te.

il los tu os mi se ri cor des o cu los ad nos con ver te.

Dolce.

Et JE - SUM be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

Et JE - SUM be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

Et JE - SUM be - ne - di - ctum fru - ctum ven - tris tu - i,

no - bis post hoc ex - i - li - um, o - sten - de. O cle - mens!

no - bis post hoc ex - i - li - um, o - sten - de. O cle - mens!

no - bis post hoc ex - i - li - um, o - sten - de. O cle - mens!

O pi - a! O dul - cis Vir - go, MA - RI - A!

O pi - a! O dul - cis Vir - go, MA - RI - A!

O pi - a! O dul - cis Vir - go, MA - RI - A!

Riten molto.

O SACRUM CONVIVIUM

A QUATRE VOIX INÉGALES
et orgue à volonté.

N° 2.

O. PITONI.

Moderato.

ORGANO.

SOPR:
CONT:

TÉNOR.
BASSE.

0 sa - crum con - vi - um in quo

0 sa - crum con - vi - um in quo

Chri - stus su - mi - tur

Christus su - mi - tur; re - co - li - tur me - mo -

Chri - stus su - mitur; re - co - li - tur me - mo -

- ri - a pas - si - o - nis e - jus, mens im - ple -

- ri - a pas - si - o - nis e - jus, mens im - ple -

- tur gra - ti - a, et fu - tu - ræ glo - ri - æ no - bis pi -

- tur gra - ti - a, et fu - tu - ræ glo - ri - æ no - bis pi -

Riten. Temps pascal.

- gnus da - tur. Al - le - lu - ia.

- gnus da - tur. Al - le - lu - ia.

NOTRE-DAME AUXILIATRICE

CANTIQUE

à une ou trois voix avec Orgue.

Paroles de
M^r l'abbé J. MARBEUF.

ALOYS KUNG.

N^o 3.

Maestoso e sentito.

I^o CANTO.

mf Du haut du Ciel, Vier - ge MA - RI - E, Dans nos com -

II^o CANTO.

mf Du haut du Ciel, Vier - ge MA - RI - E, Dans nos com -

BASSO.

mf Du haut du Ciel, Vier - ge MA - RI - E, Dans nos com -

ORGUE

ou

HARMONIUM.

Maestoso.
mf

- bats tu nous sou - tiens; Sau - ve l'E - gli - se et la

- bats tu nous sou - tiens; Sau - ve l'E - gli - se et la

- bats tu nous sou - tiens; Sau - ve l'E - gli - se et la

- tri - e, *mf* ô MA - RI - E! *Cresc.* ô MA - RI - E! ô MA -
 - tri - e, *mf* ô MA - RIE! ô MA - RIE! ô MA -
 - tri - e, ô MA - RIE! ô MA - RIE! ô MA -

- RIE! *f* O se - cours des chrétiens! *mf* ô MA - RI - E! *Cresc.* ô MA - RI -
 - RIE! O se - cours des chrétiens! *mf* ô MA - RIE! *Cresc.* ô MA -
 - RIE! O se - cours des chrétiens! *mf* ô MA - RIE! ô MA -

- E! ô MA - RIE! *f* *Rit.* O se - cours des chré - tiens!
 - RIE! ô MA - RIE! *f* *Rit.* O se - cours des chré - tiens!
 - RIE! ô MA - RIE! *f* *Rit.* O se - cours des chré - tiens!

SOLO.

Dolce.

Oui, MA - RIE est puissante en - co - re. Des

ORGUE.

p

Dolcissimo.

cieux el - leveil - le sur nous: Heu - reux le peuple qui l'im - plo - re Et

Cresc.

Ben espressivo.

se prosterne à ses genoux!.. O toi dont la face est meur - trie, Toique le

p

Riten.

glai - ve dé - chi - ra, Fran - ce; tombe aux pieds de MA -

Col canto.

Rit: a piacere.

- RI - E: C'est el - le qui te sau - ve - ra!

Col canto.

And^{no}. tempo giusto.

SOLO.

2. Se peut-il que la foi périsse? L'Eglise te crie: Au secours!
 3. L'insensé vomit ses blasphèmes Sur DIEU, sur notre auguste
 - cours! O toi, Vierge auxilia- tri- ce, Pour nous sau- ver du ciel ac-
 foi; Pa-rais, ô Vierge qui nous ai- mes, Et viens dis- si- per notre ef-
 - cours; Ac- cours, MA-RIE, ô, nou- velle E- ve: L'enfer à ton sceptre est sou-
 - froi: Ne lais- se pas la sainte E- gli- se Dans la dé- tresse et l'a- ban-
 - mis; Lors- que ton di- vin bras se lè- ve, On voit tomber nos en- ne- mis!
 - don: No- tre cœur que le remords bri- se Vers toi pousse un cri de par- don!

4

Que l'enfer frémissé de rage!
 MARIE est là, ne tremble pas;
 MARIE enflamme ton courage,
 Eglise, au plus fort des combats!
 Au sein de ta douleur, espère,
 Espère en elle et dis: Ave!
 Par Notre-Dame du Rosaire
 Le monde encor sera sauvé! (Ref.)

5

Ton saint nom, Vierge bien-aimée,
 Ce nom que redoute l'enfer,
 Est plus terrible qu'une armée
 Au front étincelant de fer.
 MARIE est toujours triomphante;
 Avec foi si nous l'implorons,
 Comme sur les flots de Lépante,
 Par elle, Chrétiens, nous vaincrons! (Ref.)

6

Autrefois la horde sauvage
 Du Hun, ce fléau des états,
 Marchait en semant le ravage
 Avec ses farouches soldats.
 Devant Léon plein d'assurance,
 Soudain le barbare trembla;
 Monde, chante ta délivrance:
 Léon met en fuite Attila! (Ref.)

7

O ma France, noble patrie
 Qu'on veut abaisser en tout lieu,
 Jadis tu luttas pour MARIE,
 Tu fus le chevalier de DIEU!
 Sa main va répandre le baume,
 Le baume qui doit te guérir:
 Puisque la France est son royaume,
 La France ne saurait périr! (Ref.)

8

Tu conduis nos pas à la gloire,
 Nous te suivrons dans les hasards:
 Nous sommes sûrs de la victoire,
 O Vierge, sous tes étendards.
 Malgré l'enfer et sa furie,
 Malgré ses cris séditieux,
 Vive JÉSUS! vive MARIE!
 Sur cette terre comme aux cieux! (Ref.)

Permis d'imprimer:

+ FL, Card: DESPREZ Archevêque de Toulouse.

MUSICA SACRA

REVUE DU CHANT LITURGIQUE
ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

HONORÉE D'UN BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE PIE IX

ALOYS KUNC, DIRECTEUR

Un numéro par mois — paraissant du 20 au 30 du mois — contenant 12 pages de texte et des morceaux de chant ou d'orgue, empruntés aux chefs-d'œuvre classiques ou composés par des maîtres contemporains.

Les abonnements sont pris à l'année, jusqu'à révocation formelle faite par le souscripteur. — Ils datent du 1^{er} janvier. — Tout souscripteur qui n'a pas formellement renoncé à son abonnement avant le 15 décembre est considéré comme acceptant un nouvel abonnement pour l'année suivante.

12 livraisons, renfermant au moins 48 pages de musique, CHANT ou ORGUE

France et Algérie, Alsace et Lorraine : 8 fr. — États d'Europe : 10 fr. — États-Unis de l'Amérique du Nord, Canada, Colonies françaises, etc. : 12 fr.

Texte seul, sans musique, France : 6 fr. — Étranger : 7 fr. 50 c.

Adresser franco un bon sur la poste à l'ordre de M. JOSEPH DARGEIN, Administrateur, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

Les lettres, manuscrits et autres envois concernant la rédaction doivent être adressés franco au Directeur de la Revue, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

SOMMAIRE

TEXTE. — Le Graduel de l'édition de Ratisbonne. L'abbé F. P. — II. Le Chant liturgique. Arthur Loth. — III. Les principes de l'art et le discours de M. Gounod. E. de WILSHEIM. — IV. Chronique et Bibliographie.

MUSIQUE. — *Salve Regina*, à une, trois ou quatre voix, avec accompagnement d'orgue, par Aloys Kunc.

LE GRADUEL

DE L'ÉDITION DE RATISBONNE

L'édition de chant de Ratisbonne, qui est recommandée aux Ordinaires, sans leur être imposée, pour l'usage de leurs églises, qui est recommandée aux maîtres de chant, sans leur être imposée, pour leur enseignement, s'impose à la sérieuse attention des uns et des autres par la déclaration d'authenticité officielle qui la recommande et par l'importance que lui donne le décret dont la *Musica sacra* a récemment publié le texte et fait ressortir le caractère.

J'ai rencontré, au sujet de cette édition, bien des erreurs : les relever toutes et les réfuter serait un trop long travail. Mais je crois bon de faire connaître aux lecteurs de la *Musica sacra* ce qui caractérise cette édition dans sa constitution intrinsèque. Par là je répondrai indirectement aux préjugés répandus encore dans beaucoup d'excellents esprits. D'ailleurs, les maîtres de chant trouveront dans cette étude, purement théorique, des éléments dont ils pourront tirer un utile parti, soit pour donner à leurs élèves une exacte idée de cette édition, soit pour s'en faire à eux-mêmes une appréciation motivée au point de vue qui est le leur, au point de vue de sa composition intime.

Par manière de précaution oratoire, je commence par avertir le lecteur que, si j'appelle cette

édition l'édition de Ratisbonne, c'est sans aucune intention d'amoindrir le caractère officiel qu'elle tient des décrets qui la recommandent. Je ne fais que suivre un usage universel, très commode et admis dans toutes les branches de la science ecclésiastique. Je dirais aussi bien l'édition Pustet, comme on dit l'édition Liechtenstein, sans que personne eût le droit de me chercher querelle à ce sujet.

Le premier point que je crois devoir traiter est celui-ci : En quel sens l'édition de Ratisbonne contient-elle le chant de saint Grégoire ?

Dans un décret du 14 août 1871, on lit ces mots : « Tamen, quoniam (eadem Editio)... continet cantum Gregorianum, quem semper Ecclesia Romana retinuit, proindeque ex traditione conformior haberi potest illi, quem in Sacram Liturgiam Summus Pontifex Sanctus Gregorius Magnus invexerat : ideo, etc... »

Plusieurs ont pensé que la Sacrée Congrégation des Rites affirmait ainsi que l'édition de Ratisbonne est en conformité parfaite avec l'antique chant de saint Grégoire. A leurs yeux, la tradition constante de l'Église Romaine donnerait à ce chant un caractère incontestable de conformité avec le chant primitif de saint Grégoire. (Voir l'article de M. Bogaerts dans la *Nouvelle Revue Théologique* de Tournai, t. XV, n. 2, p. 187.)

Ceux d'entre eux qui n'ignorent point par quels travaux a été préparée l'édition médicéenne, se sont parfois imaginé que les correcteurs ont eu recours aux plus anciens manuscrits et n'ont fait

que retrancher les longueurs ajoutées dans la suite des âges. J'ai entendu cette réflexion dans l'une des séances du Congrès d'Arezzo.

Mais ce sont là des erreurs de fait qui n'ont pu entrer dans la pensée de la Commission chargée de diriger l'édition de Ratisbonne. Il est en effet trop connu que l'édition médicéenne est le résultat d'un travail de correction : le décret du 26 avril dernier rappelle les mesures prises par Pie IV pour cette correction. Il n'est pas moins évident, d'après la confrontation du texte de l'édition médicéenne avec tous les manuscrits connus en remontant jusqu'aux plus anciens, que la correction s'exécuta, non d'après un texte primitif, mais d'après des règles spéciales dont l'application a fait de l'édition médicéenne une véritable édition princeps. C'est encore le chant grégorien ; mais l'œuvre primitive de saint Grégoire dont les monuments se conservent dans toutes les bibliothèques de l'Europe, en fut profondément modifiée.

J'engage ceux des lecteurs de la *Musica sacra* qui auraient à leur disposition d'anciens manuscrits du douzième au quatorzième siècle à faire eux-mêmes la confrontation avec l'édition de Ratisbonne. Ils verront à l'ouverture du livre combien est profonde la différence entre l'ancienne et la nouvelle version.

Mais ce n'est pas assez de saisir ainsi à première vue l'importance des corrections, il faut encore les étudier à fond et voir sur quels principes elles reposent. C'est le seul moyen d'apprécier sainement le caractère et l'étendue des modifications introduites par l'édition médicéenne dans l'œuvre de saint Grégoire.

Quelles sont les modifications apportées au chant grégorien par les correcteurs dont le travail a formé l'édition médicéenne ? De quelles pensées se sont-ils inspirés et sur quelles bases ont-ils établi leur réforme ? C'est ce que je vais exposer aussi brièvement et aussi clairement qu'il me sera possible.

D'abord ils abrégèrent les mélodies : tout le monde le sait. Cette abréviation porta surtout et même presque uniquement sur les graduels et les *alleluia*. Ils leur enlevèrent ces longues vocalises qui se chantaient sur quelques syllabes du texte. Ils retranchèrent aussi un certain nombre de notes aux syllabes dont la mélodie, moins développée, leur parut néanmoins trop longue encore. Et ainsi les graduels et les *alleluia* furent ramenés, pour le développement de la mélodie, à un genre qui ne diffère pas sensiblement de celui des offertoires, des introïts et des communions.

Ces derniers genres de pièces, à proprement parler, ne furent point abrégés. Si l'on trouve çà et là des retranchements, on rencontre ailleurs, dans les mêmes morceaux, des additions. La somme des notes retranchées l'emporte quelque peu sur celle des notes ajoutées ; mais la différence est sans importance au point de vue du raccourcissement des mélodies.

Pour abrégé les graduels, les *alleluia* et les passages des autres pièces qu'ils jugèrent trop développés, les auteurs de l'édition médicéenne ne procédèrent point comme l'on fit généralement

ailleurs dans la création des éditions abrégées qui ont eu cours depuis cette époque. Dans ces dernières, on fit en sorte de conserver la marche même de la phrase qu'on abrégait. On retrancha soit des notes, soit des traits entiers, laissant toutefois les notes nécessaires à la suite mélodique.

C'est là un genre d'abréviation déjà pratiqué avant la diffusion des éditions abrégées, lorsqu'on chantait sur les manuscrits. Il se pratique encore dans les églises où les manuscrits sont demeurés sur le pupitre à l'usage des chantres. J'ai pu le constater en plusieurs églises d'Italie.

Sur le manuscrit du pupitre, on voit les mélodies grégoriennes traditionnelles avec tout leur développement ; mais des barres rouges ou noires avertissent les chantres de passer outre pour reprendre la mélodie plus loin à l'endroit semblablement marqué. Ces retranchements se font sans altération du texte.

Les auteurs de l'édition médicéenne suivirent une marche plus hardie. Ils ne s'astreignirent point à respecter la phrase primitive. Ils en conservèrent ce qu'il leur parut bon d'en conserver et modifièrent le reste. Ce fut ainsi à la fois un travail d'abréviation et un travail de refonte. L'abréviation avait pour but de raccourcir le chant ; la refonte avait pour but de le mettre en rapport avec les idées alors en faveur. Je ne sais si personne pourrait produire le texte des règles imposées aux correcteurs et de celles qu'ils s'imposèrent à eux-mêmes. L'étude de leur œuvre permet de reconstituer leur système entier de réforme. Les principaux points que j'ai pu relever, sont les suivants :

Les brèves dactyliques déchargées et ramenées à n'avoir plus qu'une seule note ;

Les intonations modifiées lorsque la première note était autre que la finale du ton ;

Suppression d'un grand nombre d'imitations mélodiques ;

Les pièces dont l'échelle dépassait certaines limites, resserrées dans une moindre étendue, ou même pourvues de mélodies nouvelles écrites dans un ton différent du ton primitif ;

Introduction dans beaucoup de pièces de phrases entièrement neuves et conçues dans un genre spécial ;

Abolition de la division des groupes neumatiques en syllabes mélodiques distinctes, podatus clivis, torculus, etc. ;

Substitution au système ancien du rythme, d'un système nouveau basé sur la valeur à peu près constante des notes caudées considérées comme longues, des notes carrées considérées comme brèves communes, et des notes losanges considérées comme semi-brèves.

Je reprendrai chacun de ces points en détail. Après exposé des preuves, le lecteur conclura sans peine que le Graduel de Ratisbonne reproduit le chant grégorien universellement usité avant l'édition médicéenne, non tel qu'il s'était conservé jusque-là, ni tel qu'il était dans le principe, mais abrégé et considérablement modifié.

L'une des corrections les plus apparentes faites à l'ancien chant grégorien par les auteurs de l'édi-

tion médicéenne, est celle qui déchargea les brèves dactyliques et les réduisit à n'avoir plus qu'une seule note.

On appelle syllabe brève dactylique l'avant dernière brève d'un mot de plus de deux syllabes, comme *de* dans *irrideant*, *mi* dans *Domine*. Ce sont, en style technique, les antépénultièmes des proparoxytons.

Ces syllabes, outre la brièveté qui leur est inhérente et en vertu de laquelle elles ont, dans les vers prosodiques, moins de durée que les syllabes longues, sont encore, au regard de la syllabe accentuée qui les précède, dans un état d'infériorité par suite de l'effet que produit l'accent de la syllabe précédente. Elles sont faibles par position.

C'est pour cette double raison que, dans les derniers siècles, on trouva bon de les décharger des notes que les premiers auteurs du chant grégorien n'avaient pas craint d'attribuer à beaucoup d'entre elles, et que les siècles suivants leur avaient laissées sans aucun scrupule. On pensa qu'il était contraire à toutes les lois de tolérer qu'une brève dactylique fût surmontée de plusieurs notes. On corrigea résolument tous les passages où se voyaient de telles syllabes chargées de plus d'une seule note. Cette pratique est devenue, avec le temps, une règle indiscutable aux yeux du plus grand nombre. Les éditeurs mêmes du chant de Reims et Cambrai ne crurent pas pouvoir s'y soustraire. Ils firent subir, sous ce rapport, au chant grégorien les mêmes modifications que les abrégiateurs de ce chant dont ils abandonnaient les traces sur tant d'autres points.

Je ne connais que deux éditions du Graduel qui aient scrupuleusement respecté la distribution des notes sur toutes les syllabes du texte. Ces deux éditions, sont le *Cantus Missarum* des Dominicains édité en 1854 par l'autorité du T. R. P. Jandel et le *Liber Gradualis* édité au cours de la présente année par les PP. Bénédictins de la Congrégation de France.

S'il entraît dans mon plan de juger cette pratique, je pourrais faire remarquer comment, pour avoir appliqué strictement la règle, on a souvent abouti à un effet diamétralement opposé à celui qu'on avait en vue. Deux notes, rapides, coulées, placées de manière à servir de passage entre deux notes sont plus brèves qu'une seule note importante. En retranchant l'une des deux notes de la brève dactylique, il est parfois arrivé qu'on a rendu forcément importante pour la mélodie la note unique qu'on lui a laissée.

Je pourrais encore montrer par la comparaison, ce qu'il y a de gauche dans un grand nombre de passages corrigés et de naturel dans les mêmes passages tels qu'ils existaient avant la correction.

Je pourrais dire, au surplus, que la longueur et la brièveté prosodique des syllabes, qui ont une importance souveraine et absolue dans la versification, n'exercent point le même empire sur le langage parlé ou déclamé, ni par conséquent sur les textes chantés.

J'ajouterais, avec bonne raison, que l'accent lui-même dont les lois principalement régissent la parole et la déclamation, dont la domination est prépondérante et presque exclusive dans la psal-

modie et dans les chants syllabiques, dont le texte ne porte qu'une seule note par syllabe, perd la plus grande partie de ses droits dans les chants plus ornés où les syllabes sont plus ou moins chargées de notes. L'accent, en effet, qui est comme l'âme du mot, ne peut étendre son empire au-delà des limites dans lesquelles son influence demeure perceptible. Or, cette influence demeure absolument nulle pour l'oreille au-delà de quelques sons : ce qui nécessite, dans les chants plus ornés, la présence de certains accents mélodiques autres que l'accent de chaque mot du texte.

A l'encontre, il me faudrait faire ressortir ce qu'il y a de choquant dans l'allongement des brèves dactyliques, faibles par nature comme par position ; la possibilité de conserver la même mélodie et la même distribution de syllabes musicales en reportant, sans aucune altération, sur la syllabe précédente le groupe mélodique de la brève dactylique ; les exigences de l'oreille moderne, etc.

Enfin, je devrais me prononcer pour l'un ou pour l'autre système.

Mais cette discussion et ce jugement ne sont pas nécessaires pour caractériser le travail des correcteurs de l'édition médicéenne. Quelque opinion que l'on ait sur ce point, on peut constater sans difficulté que les correcteurs médicéens ont réduit à une seule note toutes les brèves dactyliques du Graduel ; qu'ils n'ont point procédé à cette réduction en se contentant de transporter les groupes de la syllabe brève dactylique à la syllabe accentuée ; mais en refondant chaque passage d'après le système qu'ils ont suivi pour la refonte des mélodies grégoriennes, système que j'aurai plus tard à caractériser.

Le second caractère de la réforme introduite dans les chants du Graduel par les auteurs de l'édition médicéenne est le changement des intonations lorsque la première note était autre que la finale du ton.

Toute note n'est pas convenable pour commencer toute pièce de chant. C'est une loi constatée par divers textes de la tradition qu'une phrase de chant commence bien par une note qui peut servir de finale. De plus cette note initiale doit répondre au caractère de la phrase mélodique dont elle forme le début.

Le goût naturel, à lui seul, dicterait ces lois. Les pièces de chant appartenant à la première époque du chant grégorien nous en font voir l'application et peuvent servir à constater la tradition primitive sur laquelle se formèrent les siècles postérieurs.

Parmi les notes qui peuvent bien commencer une pièce de chant, il faut mettre au premier rang la finale du ton, c'est-à-dire,

Ré, pour le 1^{er} et le 2^e tons ;

Mi, pour le 3^e et le 4^e ;

Fa, pour le 5^e et le 6^e ;

Sol, pour le 7^e et 8^e.

Mais à côté de la finale du ton il faut admettre encore plusieurs autres notes qui ne pourraient pas terminer la phrase finale d'une pièce, mais qui terminent très naturellement un membre de

science du plain-chant conduira à la double réforme devenue aujourd'hui nécessaire : réforme dans l'exécution des mélodies grégoriennes, réforme dans l'élimination de la soi-disant musique religieuse.

L'auteur de la brochure, signée du pseudonyme *Super*, insiste sur ce point avec une énergie qui s'inspire de la vue manifeste du mal et d'un désir ardent d'y apporter remède. Sous le pseudonyme qu'il a gardé, on reconnaît un musicien de savoir, un artiste de goût, et par dessus tout un amateur instruit du chant ecclésiastique, un ami de l'Eglise et de la beauté de la maison de DIEU. C'est avec une pieuse véhémence qu'il adjure le clergé de prendre lui-même en main la cause du plain-chant, d'accomplir la restauration attendue, de revenir à la tradition, de chasser du temple l'art profane qui l'a envahi et les mercenaires qui l'exploitent. S'il a du réformateur la conviction, il en a aussi la fougue. Nous prévenons les lecteurs qu'ils auront plus d'une fois à entendre la vérité dans un langage quelque peu vif pour les personnes et franc jusqu'à la sévérité quant aux choses. Ils ne se tromperont pas sur les sentiments qui inspirent l'auteur. Son zèle est celui d'un vrai catholique. Nous devons cependant faire toutes nos réserves au sujet d'une question délicate, sur laquelle l'auteur revient en plusieurs endroits

En traitant de la restauration du chant liturgique, qui suppose à la fois le retour au texte traditionnel et aux règles d'une bonne exécution, il a rencontré une certaine édition nouvellement recommandée de préférence aux autres, non pas comme étant le texte authentique de saint Grégoire, ce qui serait contraire à tous les manuscrits, mais comme offrant une version conforme au genre de plain-chant moderne usité depuis le seizième siècle à Rome. On a pu discuter sur la portée de cette recommandation, en la rapprochant de plusieurs approbations formelles données notamment à l'édition dite de Reims et Cambrai, la plus voisine des manuscrits; on a même voulu douter du caractère officiel d'une pièce de forme assez insolite et considérablement modifiée par des documents postérieurs d'une autorité non douteuse. Nous ne saurions nous engager sur ce terrain. Quant à l'auteur de la brochure, il s'est refusé à voir un acte officiel de la Congrégation des Rites dans un document qu'il croit n'être que l'œuvre d'une commission de subalternes, plus ou moins compétents, ratifiée par la signature du préfet de la Sacrée-Congrégation. C'est sous cette restriction formelle qu'il se permet de discuter une pièce revêtue de signes d'autorité, et qu'il prend vivement à partie certaines personnes chez lesquelles il croit voir des exploiters d'un privilège commercial et non des zéloteurs du chant liturgique.

Quoi qu'il en soit, et en laissant à l'auteur de la brochure ses appréciations et ses attaques, il est certain qu'aucune édition de chant liturgique n'a été imposée aux Eglises par l'autorité souveraine : la question de l'authenticité du chant grégorien reste ouverte aux recherches, et l'espoir d'un retour au chant primitif demeure entier. C'est ce que M^r Freppel constate dans la remarquable

lettre citée plus haut. Les éloges qu'il y accorde à l'œuvre de dom Pothier sont un encouragement pour tous les amis du culte à attendre de l'Eglise, dans des jours meilleurs, une restauration du chant liturgique d'après les monuments de la réforme de Charlemagne, aujourd'hui retrouvés et déchiffrés, grâce surtout aux travaux de l'abbé Raillard.

« Nous pouvons compter, en effet, dit l'éminent évêque, parmi les meilleurs résultats de notre époque, les progrès si considérables qu'a faits, dans ces derniers temps, l'étude du chant ecclésiastique. Les anciens manuscrits des mélodies grégoriennes ont été recueillis et analysés avec un grand soin; et à l'aide de ces recherches entreprises simultanément sur différents points, la question du texte musical lui-même, la première de toutes, a pu être élucidée sans trop de peine. S'il était moins facile de résoudre les difficultés relatives à l'interprétation du texte traditionnel et au mode d'exécution du chant grégorien, on ne saurait méconnaître que, sur ce point comme sur tous les autres, la science contemporaine est parvenue à répandre de vives lumières. Il suffit de citer à cet égard le remarquable ouvrage récemment publié par un docte bénédictin de Solesmes, dom Pothier. Après avoir si puissamment contribué au retour des Eglises de France à la liturgie romaine, il convenait que la célèbre abbaye, rétablie par dom Guéranger, eût une part principale à la restauration du chant ecclésiastique, complètement nécessaire de la sainte Liturgie. »

Cette « restauration du chant ecclésiastique, complètement nécessaire de la sainte Liturgie, » l'auteur de la brochure la prêche avec une force d'arguments et de conviction capable d'ébranler les plus indifférents. On est assuré, désormais, de rentrer un jour en possession du chant de saint Grégoire, dans lequel les églises posséderont une musique incomparable. En effet, comme le dit notre pseudonyme avec une heureuse vigueur d'expression : « l'Antiphonaire de saint Grégoire le Grand est le monumental résumé de la musique antique, enrichi durant plusieurs siècles par les œuvres géniales de compositeurs liturgiques présentant l'incomparable variété de tous les tons, de tous les accents de la prière, depuis la gravité israélite et grecque jusqu'aux ineffables hymnes et répons du moyen âge. »

C'est à ce chant qu'il faut revenir : *Revertimini ad fontem sancti Gregorii*. Là est le premier point de la réforme. L'auteur y insiste à maintes reprises. « En prévision du grand procès qui ne peut manquer de s'instruire auprès du Saint-Siège et du Concile, nous invoquons, dit-il, en les recueillant, à l'avance, les autorités et les témoignages de l'Eglise, de l'art et de l'histoire. » Son opuscule constitue une précieuse source d'informations. Dès maintenant, il faut se remettre partout à l'étude sérieuse du plain-chant, trop négligée jusque dans les séminaires; il faut profiter des travaux modernes, et s'ils ne peuvent influer encore sur un changement de texte, ils doivent du moins servir à mieux faire comprendre le caractère du chant ecclésiastique et à en procurer une meilleure exécution, même avec des

éditions défectueuses. C'est là principalement le devoir du clergé; s'il pouvait avoir été perdu de vue, on le retrouverait enseigné avec force dans l'écrit dont nous recommandons instamment la lecture.

Le second point de la réforme consiste à éliminer de nos églises la musique malsaine qui les a envahies, à mettre fin aux abus auxquels son introduction a donné lieu. Nous ne voulons pas décider si toute musique, même celle qui est dite religieuse, doit être ou non bannie de l'église. C'est une question délicate à divers points de vue. Avec son ardeur de réformateur, l'auteur de la brochure n'hésite pas à discuter une lettre de S. Em. le cardinal Bartolini en faveur des orchestres italiens dont l'emploi n'est pas sans choquer souvent les étrangers. A cette lettre, qui semble ouvrir une porte de tolérance à la musique instrumentale elle-même, notre pseudonyme oppose l'autorité de saint Thomas d'Aquin, *doctor seraphicus, cantor peritissimus*, et tout l'ensemble des actes pontificaux et conciliaires qui jusqu'ici ont proscrit l'usage des instruments. Ce n'est pas à nous de prononcer. On ne saurait nier cependant que l'introduction de la musique dans l'église a été cause d'une véritable déformation du culte. Non seulement elle a supplanté, au mépris de la tradition, l'antique chant liturgique, mais à sa suite elle a fait entrer dans le sanctuaire tous les sentiments mondains et même profanes et jusqu'aux mœurs du théâtre. L'abus est tel à cet égard qu'on en est venu à ne pas s'en apercevoir.

Avec quelle vigoureuse indignation notre auteur s'élève contre une si déplorable tolérance ! Il fait ouvrir les yeux et les oreilles à ceux qui voient et n'entendent plus; il montre l'inconvenance, il dénonce le scandale. L'art, répétons-le, n'est point ici en question. L'auteur de la brochure, qui se montre fort compétent en musique, rappelle les paroles des plus illustres compositeurs, des juifs Halévy et Meyerbeer eux-mêmes, qui ont maintes fois déclaré « ne pas comprendre que des prêtres catholiques pussent admettre à l'église leurs *pauvretés musicales*, alors qu'ils avaient les mélodies grégoriennes, les plus belles qui soient au monde. » Ainsi l'art n'est point intéressé ici; il s'agit uniquement des convenances liturgiques, de la sainteté des églises, des besoins de la piété. L'Eglise a son chant à elle, qu'elle a spécialement créé pour le service divin: aucun autre ne convient à ce saint objet. « Quels que soient, dit pertinemment l'auteur, les maîtres et les chefs-d'œuvre de l'art profane, ils sont tous à l'encontre du chant liturgique, et ne peuvent être à l'église qu'une audition théâtrale *sui generis*, qui n'eût jamais été admise par le fondateur du chant sacré.

« C'est ce qui explique, ajoute-t-il un peu sévèrement avec un savant critique musical, la prédilection marquée des jeunes séminaristes pour la musique italienne et les airs d'opéra-comique. L'Eglise leur défend d'aller au théâtre; ils se dédommagent en transportant le théâtre à l'église.

Voilà pourquoi *les exercices en général dirigés par de jeunes ecclésiastiques, les mois de MARIE, les confréries, les cathéchismes de persévérance, retentissent d'airs mondains*, que ces mêmes ecclé-

siastiques trouvent bien plus expressifs, bien plus religieux, *bien plus pieux que le plain-chant*; et cette illusion est d'autant plus regrettable que, *le plain-chant n'ayant rien qui les attire*, ils ont naturellement identifié les sentiments de piété qui les animent avec les accents mêmes qui, sur la scène, servent à exprimer des sentiments tout opposés.... »

Au point de vue supérieur de l'art, les deux musiques, employées concurremment dans les Eglises, répugnent l'une à l'autre. Il y a, en effet, « incompatibilité absolue entre la tonalité grégorienne, ecclésiastique, et la tonalité constitutive de la musique profane. Les données qui leur sont essentielles se réprouvent mutuellement, sans transaction possible. Les éléments de la musique moderne, sans lesquels elle ne serait pas, équivalent à la négation, à la mort du plain-chant. »

En pratique, si l'on admet la promiscuité habituelle des deux chants, il arrivera ce qui est arrivé à la longue dans la plupart des pays: la musique profane absorbera le chant liturgique.

Notre auteur le fait remarquer avec grande raison :

« L'art profane ne saurait servir deux maîtres; il y aura toujours abus et danger à lui donner raison d'être dans l'église, à d'autre titre que celui de concession très exceptionnelle. Le théâtre est son domaine exclusif; on n'y peut rien changer et l'influence, ou même l'intervention ecclésiastique ne parviendra jamais à transformer des conditions qui lui sont essentielles. Nous avons fait une étude de l'art lyrique et symphonique et nous pouvons affirmer en connaissance de cause que son admission, sa tolérance dans le temple, seront toujours un non-sens, une aberration, ne pouvant se résoudre qu'en scandales et profanations.

« L'esthétique chrétienne, l'art sacré, trouvant en lui-même son principe et sa fin, *opus DEI*, sera fatalement compromis, amoindri, évincé, ainsi que l'on peut voir dans toutes nos églises, par l'adjonction et la rivalité d'œuvres et d'artistes indignes autant qu'incapables de tenir dans le temple l'emploi qui leur est dévolu au théâtre. Les prêtres sont seuls appelés à participer au service du culte et du sanctuaire: en dehors d'eux et sans eux, on n'y verra, on n'y entendra que des concerts, des auditions absurdes, injustifiables. L'expérience de trois siècles l'a démontré *urbi et orbi*. »

Qu'on n'accuse pas l'auteur d'être trop exclusif. Pour l'oreille, pour l'âme chrétienne, la musique chromatique, la musique moderne, qu'elle soit dite religieuse ou profane, est le plus souvent, pour ne pas dire toujours, à contre-sens du culte, sans rapport avec la liturgie et inconciliable avec la prière. Peut-être satisfait-elle plus agréablement l'imagination et les sens, mais à coup sûr elle ne va pas au cœur, comme la musique de l'Eglise, et ne concourt pas à l'édification. Quelle raison pourrait-il y avoir de la conserver? L'église n'est pas la place publique, ni le théâtre: il ne faut pas chercher à y attirer la foule par des attraits profanes. L'église est la maison de la prière: les

orchestres, les chœurs en parties, la musique symphonique ne prient pas.

Nous n'avons donné qu'une idée sommaire de la brochure : *Décadence et Restauration du Chant liturgique*. Il faut la lire. L'auteur a voulu réveiller l'attention en sonnant le cri d'alarme. Que son cri soit entendu ! Le plain-chant, tombé en désuétude à Rome même et dans un grand nombre d'églises de tous les pays, est menacé de périr. C'est une révolution dans le culte qui s'accomplit à la faveur de la musique. Il est temps de s'en apercevoir. L'Eglise ne manquera pas d'intervenir au moment favorable. Il est du devoir de chacun de préparer la réforme. Que le clergé, surtout, s'y mette. On commencera par l'enseignement plus sérieux, plus approfondi du plain-chant dans les séminaires. Quelques-uns ont déjà donné l'exemple. Nous pourrions citer celui de Langres, dont le supérieur, M. Perriot, un des prêtres les plus versés dans la connaissance du plain-chant, a rempli un rôle important au récent congrès d'Arezzo, et qui a l'avantage d'être secondé par MM. Couturier, trois frères de science et de goût préposés à la maîtrise de la cathédrale.

Presque partout il faudra améliorer l'exécution du chant sacré, surtout en y faisant participer les fidèles dans les parties qui leur sont réservées. On devra se pénétrer de cette idée que le plain-chant n'est pas une succession quelconque de notes qu'on fait entendre, à coups de voix, l'une après l'autre, mais qu'il constitue de véritables mélodies qui demandent à être chantées, comme toute musique, avec rythme et accent, dans le ton où elles sont écrites et avec le caractère du mode dans lequel elles ont été composées. Il sera nécessaire de réformer le système d'accompagnement de l'orgue, suivant ce principe enseigné et appliqué par l'illustre Lemmens, que l'accompagnement doit être avant tout modal et l'harmonie en rapport avec la mélodie; on devra sacrifier tous ces fauxbourdons de mauvais goût, dont la lourdeur est incompatible avec le caractère essentiellement mélodique du chant grégorien, en réservant les contre-points pour les psaumes et certains morceaux modernes, tels que les proses diocésaines, l'ordinaire de la messe de Dumont, etc., qui sont plutôt de la musique que du plain-chant.

Avant tout, il faut être convaincu du mal auquel on s'est trop accoutumé, et de la nécessité d'y porter remède. C'est pourquoi nous insistons sur l'opportunité de la brochure qui vient de paraître. Toutes réserves faites sur les points que nous avons indiqués, nous la recommandons vivement. La lecture en est du plus vif intérêt. L'auteur a eu soin de ne pas la composer didactiquement, pour éviter l'ennui. C'est plutôt une suite de chapitres qu'un ouvrage proprement dit. Elle traite la question de droite et de gauche, avec une verve toujours nouvelle et une force d'arguments sans cesse relevée par des citations, des souvenirs, des anecdotes, des faits peu connus. Les appendices n'en sont pas la partie la moins importante ni la moins intéressante. Ils se rattachent intimement au sujet. En voici quelques titres : *les Rois et la Liturgie; Méfaits des abbés Ledieu, Lebœuf, du sous-diacre Santeul et autres antili-*

turgistes; Auditions scandaleuses dans les églises de Paris et de la province; L'enseignement musical dans les petits séminaires; L'abbé Liszt et la contagion wagnérienne, etc.

La question, en un mot, sans être traitée à fond et méthodiquement, est présentée sous tous ses aspects, de manière à saisir les esprits, à marquer les points importants, à poser les jalons d'une restauration. Elle vient à propos. Le temps est propice aux réformes qu'elle appelle : plus que jamais, en ce moment, nous devons être uniquement chrétiens. La condition faite aujourd'hui à l'Eglise l'oblige à être avant tout elle-même. Pour le culte, elle peut se suffire; elle n'a pas besoin des ressources théâtrales ni du concours de la musique; elle est assez riche avec son chant. Ce sera une économie et un avantage.

Concluons : il faut revenir à la pratique du chant liturgique et la tradition de saint Grégoire.

Arthur LOUH.

LES PRINCIPES DE L'ART

ET LE DISCOURS DE M. GOUNOD¹

Il y a quelques jours, M. Gounod, présidant la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts, a prononcé une allocution dont il convient de faire ressortir la haute importance. Elle peut se résumer en deux points : l'art a besoin de *principes*, l'essence de l'art est dans *la vie*. C'est une réponse courageuse, solennelle, topique, aux étranges théories qu'on cherche à faire triompher dans l'art à notre époque.

Une doctrine qui paraît se généraliser beaucoup trop, et qu'on prétend ériger en axiome indiscutable, est celle des maîtres du jour répétant partout que l'homme et la société n'ont besoin ni de règles ni de principes; que l'intérêt seul, sous ses différentes formes, doit guider les individus et les peuples. De là l'explication de cette avalanche de sottises injures, de calomnies infâmes, de criantes injustices qu'on fait pleuvoir tous les jours sur le catholicisme, la grande *règle*, la seule règle sérieuse, permanente, immuable. M. Gounod proteste avec énergie contre ces nouvelles idées; il montre fort bien que l'erreur de la jeune école a son origine dans la confusion de la liberté avec l'indépendance. « Non seulement, dit-il, l'indépendance n'est pas la liberté, mais elle n'existe nulle part. Tout dépend de certaines lois... Est-ce qu'un ivrogne est libre? Il ne peut plus ni se tenir ni se retenir de boire encore, tant il dépend de ce qu'il a bu par indépendance. La liberté repose donc sur la vérité; elle est une pondération, un équilibre. »

Allez, dirons-nous aux jeunes naturalistes irréfléchis, allez à l'école de la nature; contemplez ce chef-d'œuvre, assurément le plus grand qui soit. Voyez comment elle procède. N'y a-t-il pas dans l'univers des règles partout? Dans la multitude des constellations qui peuplent le ciel, dans les phénomènes météorologiques, chimiques, organiques, dans le développement du végétal comme dans la croissance de l'animal, l'ordre, le beau, la vie ne

1. Revue de la presse du journal *l'Univers* (novembre 1883).

sont-ils pas le résultat de certaines lois fixes, stables et permanentes? J'en prends la science à témoin. Elle nous prouve que le progrès, la perfection ne s'obtiennent qu'à de certaines conditions, que suivant certaines lois et conformément aux règles établies par l'Auteur de toutes choses, DIEU. Toute œuvre, quelle qu'elle soit, édifiée au rebours du sens commun et contrairement aux lois qui régissent le monde, est vouée à la mort, tôt ou tard.

Elevez une splendide cathédrale sans tenir compte des lois de la pesanteur, elle s'écroulera; essayez de faire un opéra où les principes les plus élémentaires de l'harmonie sont violés, il tombera; plantez un jeune arbuste dans un milieu privé d'air et d'humidité, il périra. Il en est de même de toute œuvre d'art et de littérature faite en dépit du bon sens et de la saine raison.

Qu'on vienne donc nous dire que le caprice, la fantaisie, l'étrange, le bizarre, l'excentrique, le monstrueux, suffisent, à eux seuls, pour faire une œuvre d'art! Hé! mon DIEU! une œuvre, oui, mais non une œuvre d'art, ni surtout un chef-d'œuvre.

« L'art, ajoute M. Gounod, est avant tout une expression. Or, qu'est-ce que vous exprimerez, je vous prie, sinon ce à quoi vous croirez? La conviction? Mais c'est le fond de toute éloquence! Et qu'est ce qui fixera votre conviction, sinon la permanente vérité? Elle seule est la vie de la parole, de la science, de l'art, de toute réalité. »

Oui, ce qui manque le plus aux partisans des nouvelles théories, c'est une conviction forte, ce sont des croyances fermes et inébranlables. Voilà pourquoi leur art n'exprime plus rien. Sous la forme, on ne voit plus l'idée; sous le symbole, on ne retrouve plus la pensée et le sentiment; sous les admirables lois d'harmonie et de beauté qui régissent l'univers, on ne découvre plus le Créateur. De là un art qui se contente de copier, de reproduire simplement le signe, la couleur, le dessin, le mouvement sans la moindre expression de quelque idée ou de quelque sentiment, un art qui n'est plus une création de l'esprit humain, et, par conséquent, qui n'est qu'un vil métier. Tous ceux qui font de l'art de cette manière ne sont plus des artistes, mais des artisans, des copistes, des ciseleurs, des faiseurs de décors d'opéra, des fabricants de fleurs artificielles. Préoccupés avant tout et presque uniquement de la forme, du vêtement, du coloris, de la rime, du rythme, ils n'ont plus aucun droit de revendiquer le beau nom de *poètes* (ποιητής), c'est-à-dire créateurs, que les anciens donnaient aux vrais artistes. Ils n'imitent la nature que dans ses manifestations extérieures, tandis que l'homme n'est vraiment artiste qu'à la condition de faire *RENAÎTRE* la nature par la puissance créatrice de son esprit ou de son génie.

« L'art, ainsi s'exprime M. Gounod, n'existe que quand la nature *renâit*, positivement, de l'esprit humain, c'est-à-dire en vertu d'un véritable acte de création. »

Mais qu'est-ce que la nature, sinon l'expression des idées de l'Intelligence divine ou du Verbe par des signes sensibles qui nous enveloppent de toutes parts? Qu'est-elle autre chose, sinon le langage du Créateur tout-puissant qui nous révèle en mille

formes diverses la pensée créatrice? Derrière la forme, il y a quelque chose qu'on appelle idée dans le langage esthétique, force dans le langage des sciences, substance dans le langage philosophique; il n'y a, en un mot, dans l'univers que des créations de toutes pièces. Pas de modifications sans substance modifiée, pas de forme sans son rapport nécessaire : l'idée.

Car chacune des existences créées que renferme la nature représente, dans le fini, un des innombrables aspects de la pensée infinie de DIEU; l'univers créé est la réalisation, dans les limites de la matière et du temps, des idées éternelles de l'Intelligence divine. Chacun des phénomènes de la nature est donc le symbole d'une des pensées de DIEU.

Cette conception de la nature, si simple, si vraie, si scientifique, si chrétienne, si catholique, n'est pas celle des philosophes, des artistes, des littérateurs de notre temps. Cependant, on est bien forcé de reconnaître la création comme le plus beau type, le plus parfait modèle qui existe, le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre. Les artistes prétendent même en imiter le procédé dans leurs œuvres d'art; mais, en réalité, que font-ils? Au lieu d'imiter la nature, ils la *singent*. Dans la nature, là où il y a une forme, il y a quelque chose qui prend cette forme; là où il y a une couleur, il y a un objet coloré; là où il y a mouvement, il y a quelque chose qui est ébranlé; là où il y a harmonie, il y a quelque chose qui vibre; partout où il y a une organisation, il y a quelque chose qui vivifie; partout où il y a un corps vivant, il y a une âme. Or, pour ces nouveaux artistes, il n'y a plus ni fond, ni idée, ni vie, ni âme; chez eux, l'accessoire a pris la place de l'essentiel, le détail absorbe le principal, le vêtement devient plus que le corps, la rime riche est substituée à l'inspiration. Aussi bien ne sont-ils ni artistes, ni peintres, ni poètes, ni écrivains, mais de simples artisans, des copistes, des versificateurs, de beaux parleurs, des charlatans. C'est pourquoi M. Gounod leur dit de ne pas confondre l'existence avec la vie. L'éminent artiste voit trop bien que la vie est absente des principales compositions d'art; ce sont des *cadavres*, elles ont l'existence, mais non la vie.

La nature est un véritable langage, une parole. Elle n'est pas un livre écrit avec des lettres mortes; elle est un livre vivant, elle parle. Qui n'a pas senti en lui ce frisson de l'Infini à la vue de l'immensité des mers, des vastes splendeurs du ciel, des gigantesques montagnes des Pyrénées? En entendant le concert des forêts et des fontaines, ne sentons-nous pas murmurer dans notre intérieur une voix qui nous révèle l'harmonie universelle établie par la Providence? Il y a plus, dans la nature, nous trouvons en même temps que l'image des idées et de la vie de DIEU le tableau de nos propres idées et de nos propres sentiments. Que nous soyons gais ou tristes, la nature semble partager notre joie ou notre tristesse. C'est qu'il y a entre l'univers et l'homme un rapport de parenté, de ressemblance, de sympathie; c'est que nous avons, la nature et nous, fils d'Adam, un principe commun, qui est DIEU.

Or, quel est le langage que les artistes, les poètes

tes, les romanciers contemporains font parler à leur art, à leurs vers, à leurs fictions? Celui de la fantaisie, de l'étrange, du grotesque, du laid, du monstrueux. A quels sentiments s'adresse-t-on? Aux sensations, à ces âpres et funestes instincts qui amollissent l'âme, abaissent les caractères et conduisent les nations à une rapide décadence.

M. Gounod ne leur ménage pas les avertissements. « Tenez-vous en garde, dit-il, contre ce mouvement fiévreux, inquiet, desséchant, qui tend à substituer l'empire malsain de la *sensation* à l'empire salubre du *sentiment*. C'est le règne de la sensation qui fait les hommes blasés et qui mène par la décrépitude des individus à la décadence des peuples. »

Ce que M. Gounod nous dit pour l'art s'applique à la littérature, à la philosophie, à la politique. La tendance que l'illustre artiste combat tend à se généraliser. Non seulement on proscriit l'esthétique pour les artistes, mais on ne veut plus ni poétique pour les poètes, ni idéal pour les romanciers, ni catéchisme pour les enfants, ni devoirs pour la famille, ni principes pour l'homme politique. En un mot, plus de règle sous la troisième République, rien que l'intérêt et la satisfaction des passions brutales. Comprenez-vous, lecteurs, pourquoi on s'acharne tant sur le catholicisme?

E. DE WILSHEIM.

IV

CHRONIQUE

INAUGURATION DE L'ORGUE DU CHŒUR ET DU GRAND ORGUE DE TRIBUNE DE LA PAROISSE DU SAINT SÉPULCRE DE MONTDIDIER.

La journée du mardi 11 décembre 1883, doit être inscrite dans les annales de la cité montdidérienne parmi les plus heureuses et les plus émues.

Poursuivant depuis seize ans la restauration et l'ornementation de sa remarquable église avec une sûreté de goût irréprochable, M. l'abbé du Castel, chanoine, curé de Saint-Sépulcre, songeait depuis longtemps à la doter d'un orgue qui fût en rapport avec les vastes proportions de l'édifice, et digne de la majesté des cérémonies sacrées. Si l'église est la maison de la prière, l'orgue en est, sans contredit l'instrument dans la maison du Seigneur.

Plusieurs fois enrayé par le malheur des temps et par les exigences des hommes de l'art, ce projet s'est trouvé tout d'un coup réalisé au-delà de toute espérance, d'une manière qu'on peut appeler providentielle.

Grâce aux pieuses libéralités d'une famille dont le Saint-Sépulcre n'aurait pas perdu quand même le souvenir, l'église possède aujourd'hui un excellent *orgue de chœur*, gracieux bijou enchâssé dans un délicieux buffet gothique.

Grâce au concours dévoué de MM. les marguilliers, mais surtout grâce au concours universel et indistinctement généreux des paroissiens de Saint-Sépulcre, le grand orgue de la tribune si longtemps maussade, grincheux, poussif et impuissant, s'est vu en deux mois rajeuni, transformé, puissamment renforcé, disons le mot, métamor-

phosé par les mains d'un artiste aussi habile que consciencieux et désintéressé. Sous ce rapport, le Saint-Sépulcre n'a plus rien à envier aux autres églises.

La bénédiction et l'inauguration des deux orgues ont eu lieu le mardi 11 décembre.

Bien avant l'heure fixée pour le concert religieux organisé à cette occasion, une foule nombreuse, sympathique et recueillie qu'on peut évaluer à 1,200 personnes, accourue de la ville et des différents points du rayon de Montdidier, envahissait les vastes nefs de l'église. Dans le chœur, réservé aux autorités et à MM. les ecclésiastiques, nous remarquons M. le maire de la ville, MM. les doyens d'Ailly-le-Haut-Clocher, et de Maignelay, M. Masse, chanoine, M. le supérieur du Collège, M. l'abbé de Maindreville, M. le curé de Lihons, etc...

A 2 heures précises, M. l'abbé Bertin, archiprêtre de Montdidier, invité à présider cette solennité religieuse et musicale, fait son entrée au chœur escorté par tous les dignitaires du clergé. Au même instant les voûtes sonores s'ébranlent aux mâles accents de notre vaillante Fanfare municipale massée dans la chapelle de la Sainte-Vierge.

La Société philharmonique n'ayant pu, faute de place, prendre part au concert, était représentée par MM. Victor Besse, de la section symphonique et Léon Villette, de la section chorale.

La cérémonie commence par la bénédiction de l'orgue d'accompagnement.

Dès ce moment, tous les regards se tournent vers le sanctuaire. Du côté de l'Epître, entre les deux premiers maîtres piliers du chœur, l'orgue d'accompagnement, artistement enclavé, étale gracieusement son magnifique buffet gothique sculpté, à clochetons, dont le chêne neuf et les tuyaux polis se détachent agréablement sur le fond sombre des antiques boiseries.

Béni par le prêtre pour soutenir et guider les voix des choristes, cet instrument devait ses premières vibrations à l'accompagnement du chant de l'Eglise : c'est pourquoi M. l'abbé Vignon, curé d'Hargicourt, ayant chanté le *Rorate cœli desuper* avec accompagnement, l'orgue fut confié à l'éminent artiste chargé d'en faire valoir toutes les ressources et les qualités supérieures, M. Aug. Wiegand, premier prix du Conservatoire de Liège et organiste à Anvers.

Sans entrer ici dans les détails techniques qui n'intéressent que les connaisseurs, nous devons dire que cet instrument, composé de sept jeux, clavier manuel et clavier de pédales de tirasse transpositeurs, et pourvu d'une pédale d'expression à bascule d'une sensibilité ravissante, est aux orgues généralement connues en France, ce que sont les Mustel, les Erard et les Pleyel aux harmoniums et aux pianos de facture ordinaire. M. Wiegand, dans l'admirable série de ses improvisations et de ses pièces signées des meilleurs maîtres, et MM. les accompagnateurs nous ont prouvé que, soit qu'on le considère comme orgue d'église, soit qu'on le considère comme orgue d'accompagnement, cet instrument répond admirablement à sa destination. Personne ne contestera qu'il fait le plus grand honneur à M. Ch. Annees-

sens, facteur d'orgues à Grammont (Belgique), qui peut certainement se considérer comme le Cavallé-Coll de la Belgique.

On nous assure que la modicité de son prix mettrait cet orgue à la portée de presque toutes les églises : s'il en est ainsi, nous faisons des vœux pour que toutes les paroisses suivent l'exemple de Saint-Sépulcre et remplacent leurs harmoniums criards et variables comme la température par des orgues Anneessens.

Tout le monde s'attendait à une impression favorable de l'orgue d'accompagnement, et elle a dépassé toutes les espérances; mais la grande attraction du jour était sans contredit l'audition des grandes orgues et du sermon. Disons tout de suite qu'il n'y a qu'une voix à Montdidier pour louer et célébrer M. Anneessens, M. Wiegand, et M. l'abbé J. Morelle, vicaire à Notre-Dame d'Amiens.

Habitué à entendre évaluer très haut les prix de construction ou de restauration des grandes orgues, plusieurs connaisseurs et amateurs parfaitement renseignés sur les prix et sur l'état de délabrement du grand orgue de Saint-Sépulcre, étaient venus avec des idées de défiance et de doute, très explicables, du reste. On pouvait craindre aussi qu'entendu immédiatement après la Fanfare, dont les nombreux instruments remuent si puissamment les ondes sonores de nos églises, l'orgue ne parût terne, mesquin et insuffisant.

Mais l'attaque des premiers accords de la *Grande marche de Sainte-Cécile*, soutenue par les trois claviers manuels réunis et par le quatrième clavier de pédales séparées, a tellement surpris et conquis l'assistance tout entière, que de ce moment la bataille était gagnée. Incontestablement, le travail de M. Anneessens est un immense succès et en même temps un prodige de bon marché.

Il nous a semblé, en ce moment, apercevoir sur le fond des voûtes nouvellement restaurées se projeter les silhouettes bien connues du bon mais inhabile Frère Charles (premier créateur de l'orgue de Saint-Sépulcre) et du vénérable M. Colin, de sainte mémoire, s'interrogeant du regard et se demandant si, par hasard, sainte Cécile, leur jouant quelque tour de sa façon, n'avait pas remplacé les antiques *sifflotes* de leur vieil orgue par le tonnerre qui, parfois, gronde au Mont-Soufflard.

Et, chose merveilleuse ! les trompettes et clairons ne cornaient plus, les claviers ne clapotaient plus, la soufflerie ne donnait plus dans la cacophonie inharmonique des jeux son grondement sourd, ni le levier ses grincements stridents; plus de pertes de vent dans les conduits, plus de ces vibrations hétérogènes produites par le contact des tuyaux entre eux, plus d'altération dans la vibration des sommiers.

Où ils avaient vu un souffleur inondé de sueur et pompant avec rage un air toujours insuffisant, ils voyaient un homme tranquillement placé sur deux pédales, se balançant sans fatigue et communiquant sans secousse aux différents sommiers un vent toujours égal, plein, abondant, régulier, grâce assurément à la parfaite construction de la nouvelle soufflerie.

1. 5,000 francs.

Au lieu d'un organiste microscopique et doublé d'un équilibriste qu'il fallait autrefois pour tenir les claviers, pivoter sur des pédales légendaires et atteindre les pédales de combinaison en se désarticulant les jambes, ils ont pu voir un artiste aux proportions athlétiques, aussi commodément à l'aise au jubé de Saint-Sépulcre que devant les meilleurs Cavallé-Coll et Merklin de France.

Intelligemment et commodément distribués à droite et à gauche, les registres sont à portée des mains de l'artiste; les claviers, très doux, même accouplés, ne fatiguent pas les poignets, et les pieds évoluent librement sur un magnifique pédalier de trente notes, construit d'après les indications du célèbre professeur Mailly, de Bruxelles. Une nouvelle boîte expressive (dont les jalousies, construites et articulées selon le nouveau système à bascule de M. Anneessens, obéissent instantanément à la pression du pied), permet à l'organiste de produire les effets de *crescendo* et de *decrescendo* d'une manière suffisamment artistique et incontestablement plus sensible que par les procédés ordinaires de la facture courante.

Notre science de l'orgue est trop incomplète pour que nous ayons la prétention d'apprécier techniquement le remarquable travail de M. Anneessens; mais, puisque nous résumons ici l'impression générale, nous pouvons lui dire qu'il a positivement surpassé tout ce qu'on attendait de son habileté et qu'il peut défier même la critique la plus sévère. Les jeux neufs, *viole de gambe*, *flûte harmonique*, *salicional*, *voix célestes*, la *voix humaine surtout*, ses basses de 16, en bois ou en étain de première qualité, possèdent tous leurs timbres exacts et distincts : parfaitement harmonisés, égalisés et embouchés, ils communiquent à l'orgue une puissance et une rondeur qui paraissent doubler le nombre de ses registres. Dans ses mains habiles, les anciens jeux eux-mêmes ont pris avec les neufs un air de parenté et se fondent convenablement bien dans l'ensemble. Nous ne doutons pas qu'ils deviennent bientôt tout à fait parents; ce serait si peu de chose maintenant!

En somme, les vingt-huit jeux de cet orgue, grâce à l'application du système de transmission des pédales séparées, constituent à Saint-Sépulcre un instrument très suffisant pour l'église, même lorsqu'elle est littéralement envahie comme mardi dernier.

Quant à M. Wiegand, que les journaux ont si souvent déjà loué tant en Belgique qu'en Hollande et en France (à Moreuil) nous nous déclarons absolument incapable de l'apprécier comme il conviendrait. Sur l'orgue, cet artiste est tout à fait dans son élément. Toutes les ressources de cet instrument lui sont connues. Variant son jeu à l'infini, multipliant les nuances avec un tact exquis, il saisit l'auditeur, le charme, le magnétise, l'entraîne, le séduit. Sous l'inspiration des grands maîtres qui lui sont familiers, il devient prestidigitateur avec S. Bach, majestueux et grave avec Mendelssohn et Batiste, poétique comme la lyre avec Guilmant, doux, caressant, expressif, passionné avec Schubert, religieux d'une naïveté angélique et divine avec la *Carita* de Rossini et ses délicieux Noël. Nous comprenons que M. An-

neessens ait tenu à attacher ce grand artiste à sa maison, mais, que du moins il nous fasse la grâce de nous le céder encore une fois !

Si haut qu'on puisse exalter le talent du facteur, le génie de l'artiste et les qualités d'un orgue, il ne faut pas oublier que la plus belle musique dans le temple de la prière doit sortir de la bouche de l'homme, et que les lèvres du prêtre y sont les seules inspirées et autorisées par DIEU pour jeter dans les âmes le rayon harmonieux des lumières célestes, les élever par degrés jusqu'au diapason de la perfection et les maintenir sans cesse en harmonie et en accord avec la religion et la conscience au milieu des luttes et des perpétuelles agitations de la vie humaine.

M. l'abbé J. Morelle qui paraît être appelé à devenir l'orateur compétent et nécessaire des solennités d'inauguration, ayant daigné répondre à l'appel de M. du Castel, est venu jeter au milieu du concert la note religieuse et élevée qu'il convenait.

Nous ne nous permettrons pas de déflorer dans une pâle analyse la magnifique paraphrase du Psaume 150, *Laudate eum in tympano et choro; laudate eum in chordis et organo*, parce que nous espérons bien qu'il nous sera donné de la trouver reproduite *in extenso* aussi bien dans la Semaine religieuse du diocèse que dans les colonnes de ce catholique journal.

Passant tour à tour en revue, avec cette délicatesse de langage et cette exquise pureté de style qui le distinguent, les diverses manifestations harmonieuses de la divinité à l'humanité auxquelles tous les siècles et tous les génies ont successivement répondu dans la mesure de leurs forces, le jeune et sympathique orateur a réellement tenu son immense auditoire suspendu à ses lèvres. Heureuses les familles, heureux les diocèses qui produisent des prêtres si dignes de la majesté du ministère sacerdotal et si parfaitement à la hauteur de leurs fonctions !

Pour nous, prêtres du Seigneur, connaisseurs, amateurs de musique religieuse, ce concert céleste n'aurait pas dû finir et il nous semble que nous nous serions facilement consolés des joies et des plaisirs de cette vie s'il se fût prolongé jusque dans les interminables harmonies de la Sion des élus parce que nous marchions de ravissement en ravissement. Mais le déclin du jour et la brillante apparition des lumières de l'autel vinrent nous rappeler au sentiment de la réalité et nous prouver qu'ici-bas tout doit finir, même les colloques avec la divinité.

L'orateur ayant souhaité à l'orgue de Saint-Sépulcre de chanter longtemps encore la prière liturgique, M. Wiegand fit entendre la célèbre marche funèbre de Chopin, puis M. Villette, qui possède une excellente voix de baryton, et M. Besse, notre sympathique et habile virtuose, s'étant approchés de l'orgue, nous donnèrent la première audition d'un *Tantum ergo* (pour baryton, violon et orgue) dû à la plume savante et facile de M. J. Boucher, organiste du grand orgue de la cathédrale d'Amiens. Cette œuvre dans laquelle un chant sévère, large, simple et magistral comme les paroles liturgiques, domine les plus gracieux effets

de fuguetta, convenablement interprétée, a produit surtout parmi l'assistance musicale un effet des plus satisfaisants. Nos compliments sincères au compositeur et à ses interprètes de mardi.

Enfin, pour couronner cette solennité empreinte d'un si grand caractère artistique et religieux, M. l'archiprêtre de Montdidier donna à toute la foule prosternée la bénédiction du Saint-Sacrement... au milieu des vapeurs embaumées de l'encens et du scintillement des lumières.

Et pendant que remontant aux premiers âges, l'orgue chantait avec Mendelssohn les hymnes suaves d'Athalie, nous nous éloignons tous émus jusqu'au plus intime de nos âmes et ravis de la puissance de DIEU qui sait inspirer aux hommes de si sublimes accents.

DECASTIAU,

Curé d'Ételfay, ancien maître de chapelle de Saint-Sépulcre.

(*Le Propagateur Picard*).

* *

Une audition d'orgue des plus intéressantes a eu lieu, le jeudi, 5 décembre, dans la manufacture de M. A. Cavallé-Coll, avenue du Maine. On y a entendu le nouvel orgue que le célèbre facteur vient de construire, sur la commande du gouvernement espagnol, pour l'église San Francisco el Grande de Madrid. C'est M. Ch.-M. Widor, le grand organiste de Saint-Sulpice, qui a fait entendre l'instrument dans une série de pièces de sa composition, lesquelles ont été fort appréciées par l'auditoire artistique et choisi qui s'était rendu à l'invitation de M. A. Cavallé-Coll.

* *

Toute la presse a accueilli l'an dernier avec faveur la première apparition d'un ouvrage utile au premier titre, *l'Annuaire général de la Musique et des Sociétés chorales et instrumentales de France*.

L'édition pour 1884 est en préparation. Tout ce qui pourra donner à cet ouvrage le degré d'exactitude qu'il doit atteindre sera accueilli avec empressement par les éditeurs.

Adresser tous documents rectificatifs ou demandes de renseignements au siège de l'Administration, rue de Dunkerque, 69, Paris.



Son Eminence le cardinal ANTONIN DE LUCA, protecteur de l'Association de Sainte-Cécile, né à Brante (Sicile), le 28 octobre 1805, ancien nonce à Munich et à Vienne, promu au cardinalat le 16 mars 1863, cardinal évêque de Palestrina, est mort à Rome le 28 décembre 1883.

R. I. P.

Le Directeur-Gérant : ALOYS KUNC.

Toulouse, imp. DOULADOURE-PRIVAT, rue Saint-Rome, 39.

MUSICA SACRA

REVUE DU CHANT LITURGIQUE
ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

HONORÉE D'UN BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE PIE IX

ALOYS KUNC, DIRECTEUR

Un numéro par mois — paraissant du 20 au 30 du mois — contenant 12 pages de texte et des morceaux de chant ou d'orgue, empruntés aux chefs-d'œuvre classiques ou composés par des maîtres contemporains.

Les abonnements sont pris à l'année, jusqu'à révocation formelle faite par le souscripteur. — Ils datent du 1^{er} janvier. — Tout souscripteur qui n'a pas formellement renoncé à son abonnement avant le 15 décembre est considéré comme acceptant un nouvel abonnement pour l'année suivante.

12 livraisons, renfermant au moins 48 pages de musique, CHANT ou ORGUE

France et Algérie, Alsace et Lorraine : 8 fr. — États d'Europe : 10 fr. — États-Unis de l'Amérique du Nord, Canada, Colonies françaises, etc. : 12 fr. — Texte seul, sans musique, France : 6 fr. — Étranger : 7 fr. 50 c.

Adresser franco un bon sur la poste à l'ordre de M. JOSEPH DARGEIN, Administrateur, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

Les lettres, manuscrits et autres envois concernant la rédaction doivent être adressés franco au Directeur de la Revue, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

SOMMAIRE

TEXTE. — I. De l'exécution du plain-chant. Réponses à M. G. G. L'abbé F. PERRIOT. L'abbé TARDIF. — II. Une lettre de S. Em. le cardinal Bartolini, préfet de la Sacrée Congrégation des Rites à M. l'abbé Amelli. L'abbé G. AMELLI. — III. Petites remarques musicales faites récemment dans les principales villes de l'Europe centrale. Le chevalier X. Van ELEWYCK. — IV. François Fétilis. Le chevalier X. Van ELEWYCK. — V. Chronique et Bibliographie.

MUSIQUE. — 1^o *O sacrum convivium*, à quatre voix inégales, par O. PITONI; — 2^o *Notre-Dame Auxiliatrice*, cantique à une ou trois voix égales et orgue, paroles de M. l'abbé J. MARBEUF, musique de Aloys Kunc; — 3^o Messe à deux voix égales, avec accompagnement d'orgue, par l'abbé Stanislas MATTEI.

I

DE L'EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT

RÉPONSES A M. G. G.

Grand Séminaire de Langres, 28 janvier 1884.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Je me permets de vous adresser une réponse à la lettre de M. G. G., insérée dans le numéro d'octobre 1883. Ne craignez pas que la discussion entre nous s'étende et s'éternise sur des affirmations ou des négations volantes : vos lecteurs ne pourraient pas trouver longtemps intérêt à voir comment les adversaires se renvoient, plus ou moins adroitement, la balle. Je laisserai de côté tout l'accessoire pour m'attacher au principal, et je ne relèverai que le point capital à mes yeux, la doctrine de M. G. G. sur l'exécution du plain-chant à notes égales. Encore ne le traiterai-je pas avec l'étendue dont il serait susceptible; mais je ferai en sorte de poser nettement la discussion, espérant ainsi être utile à vos lecteurs et à M. G. G. lui-même.

Cet estimable écrivain, que je n'ai pas l'honneur de connaître, ne me paraît pas aimer la synthèse. Je le crois peu porté par goût et par talent à embrasser une question dans toute son étendue. Je m'explique par là qu'il lui répugne d'entrer dans la discussion par la porte large et spacieuse

que j'avais essayé d'ouvrir en synthétisant la question comme je l'ai fait dans la lettre à laquelle il répond.

M'accommodant aujourd'hui à sa manière, je vais procéder tout autrement. Je lui dirai simplement deux choses très particulières, que je m'efforcerai de justifier par quelques bonnes raisons.

I

La première, c'est qu'il a, sans raison suffisante, affirmé que le décret du 26 avril dernier consacre l'exécution du chant à notes égales. M. G. G. voudra bien, je pense, ne pas incider sur la formule, et ne pas me dire que je lui attribue faussement cette assertion, qui ne se trouve pas *mot pour mot* dans sa lettre : car telle est bien nettement sa pensée.

Il a pour lui un semblant de raison que voici dans sa forme scolastique.

Un vœu du Congrès d'Arezzo condamnait l'exécution du plain-chant à notes égales (*majeure*);

Or, le décret du 26 avril dernier rejette en général tous les vœux du Congrès et spécialement le vœu en question (*mineure*);

Donc, le décret du 26 avril consacre l'exécution du plain-chant à notes égales (*conclusion*).

La *majeure* est vraie; la *mineure* est fautive, et sa fausseté emporte la fausseté de la *conclusion*.

Il est faux, en effet, que le décret du 26 avril dernier réprovoque tous les vœux du Congrès

d'Arezzo. Les termes mêmes du décret indiquent, d'une manière limitative, qu'il n'y a de rejetés que ceux qui ont pour but de ramener le chant liturgique à l'ancienne tradition. Et en vérité, il serait étrange que le rejet des vœux s'étendit, par exemple, à celui qui demande « qu'il soit fait une place convenable à l'étude du plain-chant dans l'éducation des clercs, et qu'on revienne à l'observation plus soignée des règles liturgiques ».

Mais le vœu concernant l'exécution à notes égales contre laquelle le Congrès s'est prononcé, n'est-il point du nombre de ces vœux qui ont pour but de ramener le plain-chant à l'antique tradition? Et, bien qu'il ne soit pas explicitement visé, n'est-il point implicitement contenu dans la formule d'improbation? Je réponds hardiment que non.

Car : 1° la condamnation tomberait sur l'édition de Ratisbonne elle-même. Ce n'est point, en effet, une édition à notes égales, mais une édition à notes inégales, différant entre elles, non seulement pour la forme, mais encore pour la durée. Cette édition contient trois espèces de notes : la losange, la carrée, la caudée. La losange est dite *semi-brève*; elle indique une durée moindre (*minoris temporis spatium*) que la carrée, qui est appelée *brève*; et la caudée, à laquelle la même édition donne le nom de *longue*, indique une durée plus considérable. (*Vespéral, Prænotanda, in fine.*)

Ensuite, l'inégalité des notes ne se borne pas à trois valeurs différentes, toujours d'après la même édition : car la brève (et, par une conséquence nécessaire, chaque forme de note) peut prendre diverses valeurs, selon les syllabes diverses sur lesquelles elle peut se trouver.

Bien plus, la même édition recommande, de la manière la plus formelle, l'exécution *rythmique* qui déplaît si fort à M. G. G., qui la croit condamnée, *ainsi que les autres vœux d'Arezzo*, par le décret. Voici, en effet, la règle capitale de Ratisbonne : *Valet ergo regula : Cantabis syllabas sicut pronuntiaveris.*

Je n'examine pas la portée de cette règle, ni le bien fondé de sa formule. Je me borne à constater, ce qui suffit à mon but, que l'édition de Ratisbonne demande une exécution à notes inégales, et repousse, par conséquent, l'exécution à notes égales.

Si je m'en tiens à cette constatation, M. G. G. voudra bien, j'espère, ne pas penser que je veux par là fuir les difficultés. Mon unique souci est de ne pas divaguer.

Il m'accordera volontiers aussi que le décret du 26 avril dernier n'a pu condamner l'édition de Ratisbonne.

Et, s'il le fait, il devra reconnaître que le même décret n'a point condamné l'exécution rythmique du plain-chant, ni consacré l'exécution à notes égales.

Puis 2° la condamnation tomberait, non seulement sur le sentiment de la très grande majorité du Congrès d'Arezzo, mais encore sur le sentiment de ceux qui firent opposition au retour vers les formules anciennes. Car les membres de la minorité ont voté avec ceux de la majorité le quatrième vœu concernant l'exécution. Il n'y eut sur cet article qu'une seule exception, une seule : non pas, comme on l'a faussement affirmé, celle

du principal adversaire du retour aux formules anciennes, M. Haberl, mais celle d'un chantre pontifical, qui ne vota ni pour, ni contre aucun des vœux, mais s'abstint de voter. Comme membre du bureau, je fis remarquer son abstention, et je demandai que les actes la mentionnassent, estimant que c'était le droit du respectable congressiste.

Tous les autres membres votèrent avec nous en ce qui concerne l'exécution du plain-chant. En voyant, pour tout le reste, si fidèlement, si textuellement reproduits dans le décret les sentiments exprimés par les membres de la minorité au Congrès, nous ne pouvons supposer que leur sentiment sur l'exécution ait été réprouvé.

Je ne sais ce que M. G. G. pensera de cette raison. Elle me paraît très concluante. Si M. G. G. n'est pas de mon avis, il voudra bien me dire ce qu'elle a de faible.

Je me borne à ces raisons, qui me paraissent suffire à montrer que M. G. G. a très inexactement interprété le décret du 26 avril en ce qui concerne l'exécution du plain-chant, et qu'il ne saurait se prévaloir de ce décret pour imposer ou seulement recommander l'exécution à notes égales.

II

M. G. G. ne peut-il pas au moins appuyer cette exécution sur l'autorité des théoriciens des siècles passés? Je crois pouvoir lui dire qu'il aurait forte affaire sur ce point, s'il voulait établir que ce système est le système traditionnel d'exécution. Et pour appuyer mon dire, je me propose de lui montrer qu'il se trompe en citant, comme il le fait, Jérôme de Moravie, en faveur de l'exécution à notes égales ou à notes approximativement égales.

Si je prends Jérôme de Moravie plutôt qu'un autre, c'est : 1° parce que M. G. G. le cite en grande confiance; 2° parce que Jérôme de Moravie est, pour l'époque appelée mensuraliste, un auteur de premier ordre; 3° parce que le chapitre où il traite de la mesure (qu'on veuille bien ne pas s'effaroucher du mot!) dans le chant ferme, plain ou ecclésiastique est peut-être le plus complet qu'il y ait sur la matière; 4° parce qu'il offre beaucoup de difficultés, et qu'il me semble utile au progrès des études sur le chant d'appeler sur lui l'attention des amateurs; 5° parce que plusieurs auteurs de notre siècle ont, comme M. G. G., pris le change sur divers passages de ce chapitre, les uns dans un sens, les autres dans un autre, chacun selon l'idée qu'il avait dans l'esprit; 6° parce que l'exposé de la doctrine contenue dans ce chapitre me semble devoir intéresser les lecteurs de la *Musica sacra*.

Mais que M. G. G. n'aille pas conclure du choix que je fais de Jérôme de Moravie que je lui accorde toutes ses autres autorités, ou que je veux éviter les difficultés qui pourraient se rencontrer sur d'autres textes. Ce que j'élude, ce ne sont point les questions précises, pas même les questions embarrassantes, mais les discussions sans suite, les courses à travers champs sans but et sans direction, les querelles sans utilité sur des incidents et des incidentes.

Le chapitre dont je vais exposer la doctrine, est le XXV^e du *Traité de la Musique* de Jérôme de Moravie (Coussemaker : *Script. Med. ævi*, t. I, p. 89). L'objet en est indiqué par ces mots du texte : « *De modo cantandi et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus principaliter hic intendimus* : c'est de la manière de chanter et de former les notes et les pauses du chant ecclésiastique principalement que nous nous occupons pour le moment. »

L'auteur commence par définir : 1^o la musique mesurable, c'est-à-dire la partie de la musique qui traite de la durée des notes; 2^o le temps, durée valant trois instants; 3^o l'instant, appelé temps, dit-il, par les anciens; c'est la durée infime et indivisible, la plus petite que l'oreille peut percevoir clairement et distinctement.

Puis il distingue, quant à la forme, trois notes simples, quant à la durée, six espèces de notes, dont voici le tableau :

Longue, deux temps,
Plus longue, trois temps,
Très longue, quatre temps.

Ces trois espèces sont comprises sous le nom générique de *longue*, qui se trouve ainsi désigner l'une ou l'autre de ces trois durées, si elle n'est pas déterminée à signifier la longue proprement dite de deux temps.

Brève, un temps,
Plus brève, deux instants,
Très brève, un seul instant.

Ces trois espèces sont comprises sous le nom générique de *brève*, qui peut, selon les circonstances désigner, soit l'une, soit l'autre de ces trois durées.

Ces préliminaires posés, Jérôme de Moravie donne sa règle, qui se compose de trois parties : 1^o un principe général; 2^o cinq exceptions, non pas à la règle, mais au principe qui la commence; 3^o une condition à réaliser dans la détermination de la durée de chaque note.

De ces trois parties, qui ne font qu'un seul tout indivisible, dont chacune à elle seule, ou sans les deux autres est incomplète, et ne représente aucunement l'enseignement de Jérôme de Moravie, M. G. G. n'a pris que la première, qui semble lui donner raison. A première vue, en effet, elle semble enseigner l'exécution à notes égales.

Voici, en effet, la teneur de cette *première partie* de la règle : « *Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter æquales habet, unius scilicet temporis... id est, breves*; tout le chant plane et ecclésiastique a ses notes, premièrement et principalement égales, d'un temps..., c'est-à-dire brèves. »

Mais aussitôt il ajoute : « *Exceptis quinque, excepté cinq cas* », qu'il énumère aussitôt; et nous allons voir que ces cinq exceptions embrassent, sinon la majorité, du moins une très imposante minorité des notes.

La *deuxième partie* est l'exposé des cinq cas d'exception. Sont exceptées du principe général :

1^o La première note d'un chant, si elle réunit

les trois conditions suivantes : qu'elle commence la mélodie, qu'elle soit note principale, et qu'elle soit sur la finale du ton. Dans ces conditions, elle est longue. Sinon, elle est brève, comme les autres notes.

2^o La seconde note d'une syllabe qui en a plusieurs; cette note est longue, à moins qu'elle ne soit immédiatement précédée ou suivie d'une des notes spécifiées dans les cinq cas d'exception

3^o La note pliquée quand la queue de droite est plus longue que celle de gauche : car alors la plique est longue; mais, si la queue la plus longue est celle de gauche, la plique est brève conformément au principe général.

4^o La note pénultième d'une syllabe.

5^o La dernière note d'une division, qui est longue de l'une des durées classées sous le nom générique de longues : longue proprement dite, ou de deux temps, si la division est imparfaite; plus longue, ou de trois temps, si la division est une division parfaite; très longue, ou de quatre temps, si la phrase de chant est entièrement terminée.

La *troisième partie* concerne la proportion à mettre entre les silences, les dernières notes et les pénultièmes. Cette partie offre une difficulté de texte, que je recommande à M. G. G., et une de sens qu'il serait trop long de résoudre cette fois.

Appliquée aux groupes mélodiques de trois notes, cette règle nous donne une longue pour deux brèves; aux groupes de quatre notes, deux longues pour deux brèves; aux groupes de cinq notes, trois longues pour deux brèves, etc. On voit par là combien peu Jérôme de Moravie recommande le chant à notes égales; et, par le soin qu'il met à donner la mesure exacte de chaque note, on peut juger s'il enseigne une proportion qui ne serait qu'à peu près régulière : les deux choses que je voulais faire entendre à M. G. G.

Cette règle, qui concerne les chants plus réguliers, ou, pour parler plus juste, les parties régulières des pièces de chant, est complétée par des conseils concernant les parties moins régulières, pour lesquelles Jérôme de Moravie, tout en indiquant des valeurs convenables, conseille de varier pour éviter l'ennui. C'est l'objet de la *première observation* supplémentaire, où il donne successivement les proportions pour quatre, cinq, six notes ou plus : les valeurs varient de la note plus longue à la très brève.

Une *deuxième observation* supplémentaire est la reproduction textuelle d'une recommandation formulée fréquemment par les écrivains antérieurs : il n'y a de particulier que l'emploi du mot *soupir*, pour caractériser un arrêt léger dans la mélodie et la fixation de la durée qu'il dit être d'un instant, c'est-à-dire un tiers de temps, ou la valeur d'une note très brève. Voici le texte :

« *Secundo quod notæ in figura conjunctæ conjungantur in cantu, sed disjunctæ solvantur; quæ quidem disjunctio non pausa, sed suspirium dicitur, et nihil aliud est quam apparentia pausationis, sive existentia unius instantis* : Les notes unies dans la figure, doivent être unies dans le chant, et les notes disjointes doivent être séparées; cette séparation s'appelle, non une pause, mais un soupir, et ce n'est autre chose

« qu'une apparence de pause, la durée d'un instant. »

Je crois devoir ici faire remarquer à M. G. G. : 1° que cette séparation, ce soupir, introduit dans la marche de la mélodie un nouvel élément d'inégalité et de variété; c'est encore un obstacle à l'exécution du chant à notes égales; — 2° que, par les pauses plus ou moins longues, et par les soupirs, Jérôme de Moravie se rapproche singulièrement de Gui d'Arezzo et de sa manière de faire ressortir les divisions neumatiques et les membres de phrases; mais je n'insiste pas sur ce point, afin de ne pas m'engager pour le moment sur un terrain étranger à la présente réponse.

Une *troisième observation* supplémentaire concerne un genre d'ornement ou d'agrément, nommé ici *reverberatio*; une *quatrième*, une *cinquième* et une *sixième* traitent d'un autre genre appelé *flos armonicus* (*sic*).

La suite du chapitre expose une seconde manière de chanter propre aux Français. Quoique plus soutenue que la manière développée jusque-là, par Jérôme de Moravie, *eo quod solidus sit*, elle n'en repose pas moins sur une certaine combinaison de longues, de brèves et de semi-brèves, et l'on y chercherait en vain les traces d'une exécution à notes égales.

Le chapitre se termine par des conseils pratiques aux chantres. Tout intéressants qu'ils sont, ils n'ont aucun rapport au sujet qui nous occupe, et je les laisse.

M. G. G. trouvera-t-il cette fois, que j'ai tenu ma promesse, que ma réponse est précise et catégorique? Reconnaîtra-t-il qu'il a fait fausse route avec le décret du 26 avril et l'autorité de Jérôme de Moravie; en allant leur demander la confirmation de son système de chant à notes égales? Ne prendra-t-il pas quelque biais pour éluder une discussion, peut-être cette fois trop précise? C'est ce que nous apprendra bientôt, Monsieur le Directeur, la communication qu'il ne manquera pas de vous faire quand il aura pu, grâce à votre obligeance, connaître cette réponse.

En attendant, je vous prie, Monsieur le Directeur, d'agréer mes respectueux et tout dévoués sentiments.

F. PERRIOT.

II

Angers, le 25 février 1884.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

En vous adressant mes remerciements pour les trois derniers numéros attendus de la précédente année, permettez-moi aussi de remercier, dans votre excellent journal, votre honorable correspondant, dont l'article commence le numéro d'octobre, d'avoir bien voulu répondre, en *post-scriptum*, à quelques-unes des observations que je lui soumettais ainsi qu'à vous dans ma lettre du 23 juin, insérée aux numéros de juillet et d'août 1883. Il voudra bien toutefois excuser mon vif regret de trouver dans sa réponse à ses honorables contradicteurs presque la joie, sinon du coup de

foudre, du moins du décret d'une autorité toujours respectée qui les atteignait dans une question où elle laisse encore champ libre aux discussions de la science et se réserve bien au moins à elle-même de modifier sa pratique avec les besoins de l'avenir.

Cela dit, que l'honorable écrivain sache que je ne suis pas moins « heureux que lui », quand il veut bien « calmer mes craintes et mes alarmes », de le voir « affirmer qu'elles ne sont qu'imaginaires, et me demander où j'ai vu, dans son *Etude*, qu'il admettait : 1° l'égalité absolue des notes; 2° cette égalité dans les chants même syllabiques; 3° qu'il rejetait toute sorte de rythme pour toute espèce de chant et même pour les hymnes, me rassurant au moins contre son intention de soutenir toutes ces énormités scientifiques. »

1° Quant à l'égalité des notes, je ne prétendrai pas avoir lu dans ses écrits le mot *absolue*; mais quand on proclame cette égalité ou inégalité des notes sans préciser ni pour la force, ni pour la durée, il y a tout lieu de craindre que l'on n'excède avec d'autres savants distingués, dans un sens ou dans l'autre, et que l'on éternise ainsi les discussions, au lieu de les résoudre. 2° Pour l'égalité dans les chants syllabiques » de la prose, et non de la *prosodie* latine, ce que j'ai vu dans la note (11) de l'*Etude*, page 41, c'est une citation du R. P. Dom Pothier sur la puissance de l'accent syllabique dans les discours, où il accorde au docte Bénédictin que « ceci concerne l'accentuation du discours », mais en lui reprochant « de l'appliquer au chant auquel il assimile à tort la prononciation du discours ». Moi j'ajoutais, pour terminer mon observation, que tout mon regret était que le savant religieux « n'eût pas, par analogie avec son illustre confrère d'Arezzo, étendu son principe lumineux aux théories de l'accent mélodique et du rythme dans les neumes ». 3° Enfin, pour l'imputation de lui avoir prêté « de rejeter toute sorte de rythme pour toute espèce de chant, et même pour les hymnes », je réponds que l'imputation est gratuite. Je disais seulement que, « sous prétexte, de rendre les chants populaires, il rejetait le rythme de ceux qui conviennent aux masses, même note (11), sans considérer assez que c'est précisément leur rythme et leur régularité qui fait retenir aisément les psaumes, les hymnes et plusieurs autres mélodies ».

Mais que mon honorable opposant se rassure à son tour contre ma pensée de le convertir à la doctrine intégrale de dom Jamilhac, désolé que je serais de lui faire perdre le bénéfice de ses bonnes résolutions contre « toutes ces énormités scientifiques ». Quelque admiration que j'ai vouée au savant religieux, vrai phare lumineux pour le navigateur grégorien, je dois convenir que, malgré sa velléité, signalée dans ma précédente lettre, page 84, de faire une réserve, avec saint Augustin, au moins pour les chants qu'il appelle *rythmiques ou psalmodiques*, il finit par les confondre, avec les autres espèces, dans une désolante uniformité : *Elles se battent ou se mesurent toutes*, dit-il, avec ἀπειρὰ καὶ θέσι, *un lever et un frapper égaux entre eux*. (*La Science et la pratique du chant*, 3° part. ch. III, n° 1.) Aussi voyons-nous cette

égalité des notes, produit de diverses causes, dont les principales sont la gravité exagérée de certains monastères, les besoins de l'harmonisation et les misérables éditions des derniers siècles, constatée et jugée à la même époque par René Ouvrard, digne émule de Jumilhac et signataire de l'approbation de son bel ouvrage, qui dit que *le chant grégorien n'est que la moindre espèce de musique parce que les notes y sont égales*.

Venons à notre seconde question, qui comprend le premier paragraphe du chapitre XV du *Micrologue*, depuis *Igitur quemadmodum* jusqu'à *sesquialtera et sesquitercia*, pages 37 et 38, et qui expose admirablement la structure et le rythme mélodiques comparés à la versification, où les sons, en guise de lettres, forment, sous le nom de *neumes*, des syllabes, mots ou expressions partielles, et ses distinctions mélodiques, représentant les syllabes, les mots, les pieds et les vers, avec coupures et incises proportionnelles. Par là, poursuit Gui, *sicque opus est*, etc., on est induit à scander le chant comme les vers au moyen de proportions dans les notes et les neumes, dont suit le détail.

Toutefois, le texte et la pensée de Gui, assez aisés, ce me semble, à suivre, laisse peut-être encore quelque confusion par sa période un peu chargée et certains termes trop peu précis. Le docte moine Aribon, qui cherche à expliquer ces difficultés au siècle suivant, *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias* (apud. Gerbert, t. II. p. 115), n'a peut-être fait que les embrouiller davantage en montrant du moins, par sa réserve à exposer ses doutes, *ut mihi videtur, ut arbitror* (*ibid.*, pp. 115 et 116), toute la réserve qu'on doit avoir à affirmer la pensée d'un auteur. Cette pensée, en effet, sauf meilleur avis, gît tout entière dans le sens littéral du texte, à moins de preuve positive que l'auteur l'en a volontairement détournée. Ceci établi, mentionnons les expressions *tenor*, *protensio*, *mora* et *morula*, souvent employées au moyen âge à marquer, les deux premières surtout, la tenue ou durée des sons, et toutes les quatre, soit la durée des sons, soit celle des pauses ou temps que la mélodie laisse en silence, à la condition de dire auxquels on les rapporte; mais rappelons aussi la tendance signalée déjà (p. 84) d'Aribon et d'autres après lui à affecter spécialement le mot *tenor* à la tenue des finales de cadence *tenor ultimæ vocis*, et les expressions *mora* et *morula* aux silences, même sans que rien l'indique dans le texte.

Donc, sous le bénéfice de ces préliminaires, la signification du *tenor*, *id est mora*¹, *ultimæ vocis*, dans notre paragraphe, ne prête à aucune ambiguïté. Il n'en est pas de même du passage *et aliæ voces ab aliis*, etc., où le sens obvie demande, selon moi, que les notes de la mélodie, *voces*, aient une durée, *habeant morulam*, relative ou marquant leur différence, *aliæ ab aliis*, double, *duplo longiorem* (par rapport à la commune), ou moitié de cette dernière, *vel duplo brevior* (ce sont les diverses valeurs relatées plus haut et indiquées par les caractères de notation, *signum in his divisio-*

nibus existit), ou bien une valeur incertaine (c'est la commune), *aut tremulam, id est varium tenorem*, que l'on marque longue au besoin par la *virga plana, quem longum aliquotiens, etc.*

Au contraire, l'explication donnée par Aribon du *morulam duplo longiorem vel brevior* et devenant *silentium inter duas voces* (*ibid.* p. 115) présente les notes du chant, *voces*, martelées et séparées par des silences plus ou moins longs; mais plus curieuse encore est l'explication du *morula tremula*, où, pour échapper au contre-sens qui me menace avec mon auteur lui-même, *id est varium tenorem* etc., j'aurai le plaisir de voir sur ce *morula*, transformé en *silence*, l'effet d'une trémulation ou circonvolution de voix appelé *quilisma* (*ibid.* p. 115), que jusqu'ici j'avais cru surtout réservé aux *pressus* des cadences.

Si encore quelque chose indiquait qu'il s'agit ici des finales de cadences mentionnées plus haut, et qu'il y eût *et illæ voces ultimæ aliæ ab aliis*, je conçois parfaitement que le *morulam duplo longiorem vel brevior* s'entende, non du seul *silence inter voces*, mais de la durée de la finale, y compris la pause qui la suit; mais que le *morula tremula* devienne un silence agrémenté de *quilisma*, c'est trop fort pour moi,

Poursuivant notre texte : *ac summopere caveatur*, etc., dans la distribution et l'équilibre des neumes, *cum neumæ tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexion* *fiant, semper tamen, aut in numero vocum, aut in ratione tenorum neumæ alterutrum conferantur, atque respondeant*, nous retrouvons Aribon fidèle à son principe et faisant consister ce dernier équilibre dans l'unique relation des finales de cadence, *tenor est ultimæ vocis protensio* (*ibid.*, p. 116), au lieu de l'entendre naturellement de neumes égaux, *numero vocum*, comme sont deux *podatus, clivus*, ou *torculus*, ou bien équivalents, *ratione tenorum*, comme *podatus* et *pressus, torculus* et *tristrophicus*.

Dans sa réponse d'octobre, le respectable opposant me rappelle un témoignage d'Hucbald, dixième siècle, que je signalais dans ma lettre du 23 juin pour établir qu'il existait quelque inégalité dans les notes du chant, et que certaines étaient plus longues, ne fussent que les *pressus* ou *notes répercutées*, dont personne ne niera la présence dans les mélodies grégoriennes. Je reproduis ce passage de son *Enchiridiade*, où le maître, répondant à la question de l'élève : *Quid est numerose canere?* dit : *Ut attendatur ubi productionibus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus, uti quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ attenditur, ita qui soni producti, quique correpti esse debeant, ut ea quæ diu ad ea que non diu legitime concurrant, ut veluti metricis pedibus cantilena plaudatur* (Apud Gerbert, t. I, p. 82.) Je rapproche de ce texte celui du moine Bernon, contemporain de Gui, qui n'est que la reproduction du premier en termes plus précis : *Verum etiam pervigili observandum est cura, uti attendas in neumis ubi sonorum morulæ breviores, ubi vero sint metiendæ productiones... Idcirco, ut in metro certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili sonorum copulatione componitur cantus* (Ap.

1. La virgule après *mora*, car c'est à *tenor* que se rapporte *qui*.

Gerbert, t. II, p. 77.) De là ressort pour moi la pleine conviction que le beau paragraphe qui commence le quinzième chapitre du *Micrologue* n'est que le développement du texte d'Hucbald.

Je relaterai encore un passage de Gui, grand dans sa brièveté : *Sunt vero quasi prosaïci cantus, qui hæc minus observant, in quibus non est curæ si aliæ majores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretionem inveniuntur more prosarum.* (*Mus. sacr.*, p. 40). Et de l'ensemble de tous ces témoignages de la tradition, j'ai cru pouvoir légitimement dire (*Méthode de chant grégorien*, p. 160) : *Avec des variétés de détail suivant les temps et les lieux, le rythme grégorien est essentiellement le rythme harmonieux, mais libre et varié de la prose latine*, et ajouter qu'« il « résulte de la régularité, dans la marche de sa « cantilène, du juste équilibre de ses *distinctions*, « *phrases, membres* ou *périodes* et de toutes ses « *formules, syllabiques* ou *neumées*, avec leurs « *repos* ou *cadences* et surtout leurs accents ». C'est même un reproche, que je ferais volontiers à nos auteurs du moyen âge, de ne pas assez signaler ce dernier point, s'ils n'avaient pour excuse que son principe était devenu tellement trivial qu'il les dispensait d'y assister, ainsi que le proclament dès les premiers siècles les *Instituta Patrum* : *In omni textu. lectionis, psalmodiæ, vel cantus, accentus, sive concentus verborum, in quantum suppetit facultas, non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus.* (ap. Gerbert, t. I, p. 6.)

Mon honorable antagoniste ajoute qu'il se borne aux deux premières observations, parce que « les autres critiques d'Aribon ne lui paraissent « pas mieux fondées ». Je ne saurais prendre cela pour une réponse valable, quand même les deux premières seraient victorieuses de tout point.

Là-dessus, il termine sur la question du rythme en se plaignant « que certains musiciens « s'obstinent à regarder l'inégalité des notes comme « essentielle au rythme et refusent tout rythme au « chant à notes égales ». Je ne pense pas que sa plainte me concerne, car je partage son avis. J'ai toujours regardé le *rythme* comme la *loi du mouvement*, ou le *principe qui en règle l'ordonnance*, et l'*accent*, c'est-à-dire l'énergie qui marque le retour de certaines parties du mouvement, comme le *principal élément régulateur du rythme*. Sur ce pied, un chant rythmé à notes égales conviendrait à une série de *spondées*, ou à une prose latine toute en *dissyllabes*, mais serait, on l'avouera, un peu languissant. En serait-il de même pour tout chant grégorien, syllabique ou neumé, avec les accents syllabiques ou mélodiques qui s'imposent à chacun? Telle est la question. L'accent, indépendant en lui-même de la durée comme du degré tonal de ses mouvements et de ses notes, tombe, dans la mesure rigoureuse, sur la division, même la plus minime, qui commence le temps fort, et, dans le *rythme libre* de la mélodie, se porte volontiers sur les notes *culminantes* : *Item sæpe vocibus gravem et acutum accentum superponimus*, etc. (*Mus. sacr.*, *Microl.*, c. xv, p. 41.) Telle est ma théorie de l'*accent* et du *rythme*, que je soumettrais sans crainte à la haute appréciation de M. Théod.

Nisard, dont j'ai toujours admiré le savoir et la prudence.

Je crois, en somme, que nos dissonances sont plus apparentes que réelles, et que chacun ne cherche qu'à dissiper l'équivoque, pour s'unir, en toute charité, dans un parfait accord.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mon respectueux dévouement.

« L'ABBÉ TARDIF. »

II

UNE LETTRE DE S. EM. LE CARDINAL BARTOLINI

Préfet de la S. C. des Rites

A M. L'ABBÉ AMELLI¹

Nos lecteurs ne peuvent s'imaginer les graves oppositions rencontrées par le dernier numéro de notre journal, que l'on voulait même supprimer pour notre bien mal entendu. Ils doivent donc savoir que l'article publié par nous, sous ce titre : *Doutes et explications sur le décret du 26 avril de la S. C. des Rites*², a paru à quelques personnes de Milan, nos amis, mais trop zélés et trop peu versés dans la matière, inconvenant et même offensant pour ladite Congrégation. Aussi, pour nous tirer de tout embarras, nous l'avons soumis nous-même à l'examen du juge qui est assurément, à Rome, le plus compétent et le plus intéressé dans l'affaire; et comme il a été trouvé, non seulement tout à fait innocent, mais encore digne d'approbation, il a été imprimé, sans offense pour nos amis mal informés.

Tout cela résulte précisément de la lettre d'encouragement que l'Eminentissime cardinal Bartolini nous a adressée en date du 15 juillet dernier, nous autorisant en même temps à la publier par ces mots précis : « *J'ajoute la lettre d'encouragement que vous désirez et que vous pourrez imprimer.* »

En effet, cette lettre a paru un mois après, publiée pour la première fois par l'*Osservatore cattolico*, de Milan, à l'effet de faire cesser certains propos et certaines suppositions malignes qui couraient sur notre compte, nous représentant comme en conflit et en opposition avec la S. C. des Rites elle-même. Il en a été ensuite distribué quelques exemplaires à certains de nos correspondants pour le même objet, et aujourd'hui nous l'adressons, pour la première fois, à nos abonnés, qui partagent nos peines et nos consolations :

Lettre d'encouragement de l'Eminentissime Cardinal Préfet de la SACRÉE CONGRÉGATION DES RITES.

« Monsieur,

« Je me félicite, avec vous, de l'article publié

1. Nous empruntons à la *Musica sacra* de Milan (mois de janvier 1884) la lettre de S. Em. Mgr Bartolini, avec les réflexions qui la précèdent et la suivent dans ce journal. (N. de la Réd.)

2. Cf. *Musica sacra*, livraison d'octobre 1883.

dans votre Bulletin officiel de la *Musique sacrée* pour les mois de mai et de juin, n^{os} 5 et 6. Par cet écrit, vous avez donné un noble témoignage de votre soumission filiale au Saint-Siège, et vous avez exposé la vraie manière dont on doit entendre la résolution prise par la Sacrée Congrégation des Rites, dans son Décret du 26 avril de cette année, par lequel est aujourd'hui entièrement et définitivement vidé le débat concernant le chant liturgique, Décret que vous avez estimé de votre devoir d'insérer dans le Bulletin.

« Continuez avec confiance l'œuvre que vous avez commencée de la réforme de la musique sacrée, parce qu'elle est vraiment désirable. Comme je vous le disais une autre fois, il y a deux manières de s'y prendre, à savoir : l'étude de la musique de Palestrina, chant éminemment ecclésiastique, et la musique dans le style de l'orgue, conforme aux belles compositions des grands maîtres des dix-septième et dix-huitième siècles. Il est peu d'endroits où l'on exécute la musique de Palestrina et, pour ce que j'en sais, on ne l'entend guère que dans la Chapelle pontificale et dans la cathédrale de Ratisbonne. La raison de cette rareté doit être attribuée à la grosse dépense que cette exécution demande et à la pénurie des voix élevées spécialement. Pour éviter, de ce côté, la difficulté, il conviendrait de former, avec beaucoup de soins, de jeunes enfants, comme faisait Palestrina dans son temps. Et à Rome, nous en avons un exemple dans la chapelle grégorienne all' Anima, à la fondation de laquelle vous avez pris part, et dans laquelle des jeunes gens fort bien instruits exécutent, avec un grand effet, des œuvres de Palestrina.

« Mais les oreilles italiennes, trop habituées aux chants écrits dans le style de l'orgue, n'éprouvent aucun plaisir à l'audition des suaves compositions de Palestrina; tandis que, sans le secours d'aucun instrument, ils produisent une harmonie merveilleuse chez les vrais amateurs de la musique, au contraire le vulgaire, qui n'est pas familiarisé avec ce bel art, regarde comme une confusion de voix ces morceaux sublimes qui semblent un écho des mélodies angéliques du paradis. Par cette raison, si la musique de Palestrina prenait un grand développement, on courrait le danger de voir les fidèles, en majeure partie ignorants du sublime, s'abstenir d'assister aux offices, fatigués d'une musique qui n'a pas le don de plaire à leurs oreilles. Lorsque la musique est écrite dans le style de l'orgue, elle plaît mieux en général, et elle réunit toutes les sympathies, si elle est accompagnée d'autres instruments. Cette musique était en usage chez les Hébreux, comme l'attestent les saintes pages de l'Ancien Testament, et c'était avec son accompagnement qu'on chantait, dans le Temple, les psaumes de David. Les compositions de Haydn et les messes de Mozart, de Cherubini et d'autres sont des compositions choisies et sérieuses, qui sont loin d'offenser la sainteté de l'Eglise.

« Pour éviter les contradictions, on devrait épargner les censures aux maîtres actuels, et les inviter, d'une manière courtoise, à imiter le style des chefs-d'œuvre. Je suis persuadé qu'avec une bonne direction et la publication périodique d'œu-

vres de Palestrina et d'autres écrites dans le style de l'orgue, on arrivera peu à peu à atteindre la réforme qui est l'objet de nos vœux.

« En entendant ainsi les choses, je suis prêt à donner à vos projets l'appui que vous croyez nécessaire, et en attendant je vous renouvelle, etc.

« † DOMINIQUE, card. BARTOLINI.

« Rome, le 15 juillet 1883.

« A Monsieur le professeur GUERRINO AMELLI, vice-bibliothécaire de l'Ambrosienne, à Milan. »

Un mot aux commentateurs de la lettre qui précède.

Qui le croirait? Autant ce document inoffensif nous a procuré de vraies consolations, autant il a été pris dans un sens défavorable par les *Céciliens* d'Allemagne, d'Irlande, de Hollande et d'Amérique, qui s'en sont alarmés, comme si une bombe incendiaire venait d'éclater au milieu de leur camp. Nous pouvons leur assurer, avec tous les égards que nous leur devons, que nous sommes pleinement en règle, et que *c'est injustement qu'ils ont fait entendre tant de plaintes sur une inconvenance commise envers un Eminentissime cardinal Préfet de congrégation romaine.*

A ce propos, nous voudrions aussi voir rétracter, surtout de la part de la *Lyra ecclesiastica* de Dublin, de M. l'abbé Lans, de Hollande, et de M^{sr} Haberl, de Ratisbonne, l'insinuation calomnieuse, qu'ils nous ont infligée gratuitement, savoir que, par la publication de cette lettre, nous aurions *abusé d'une lettre strictement privée.* La loyauté de notre conduite, notre conscience et l'honneur de notre caractère sacerdotal ne peuvent que protester hautement contre une telle injure, et en attendent la légitime réparation.

Quant à M. l'abbé Haberl, en particulier, nous regrettons vivement que dans son doctoral commentaire épistolaire il ait jugé à propos de mettre à profit quelques révélations confidentielles sur notre compte, en parlant fort mal à propos de choses afférentes non à lui, mais à nous exclusivement.

Qu'il nous soit encore permis de dire un mot à tous ceux qui ont cru licite et opportun de soumettre à un examen public la lettre en question, n'hésitant pas à la mettre en opposition avec les ordonnances du Cardinal-Vicaire de Rome et même en quelque sorte avec Benoît XIV et saint Thomas, comme l'a fait M. l'abbé Lans dans la *Lyra ecclesiastica* de Dublin, ou encore avec les Statuts de l'Association de Sainte-Cécile, comme l'insinue M. l'abbé Haberl. Ce dernier semble si préoccupé de la publication de ce document qu'il voudrait à tout prix en annihiler l'importance, en accumulant sophismes et subtilités de mauvais aloi. Ainsi, en étalant une profonde érudition de droit canonique digne d'un meilleur emploi, il voudrait prouver que dans ce document l'Eminentissime personnage a parlé comme homme privé plutôt que comme préfet de la S.-C. des Rites, d'autant plus que l'écrit est adressé à un vice-

bibliothécaire de l'Ambrosienne, plutôt qu'au directeur ou président de la *Musica Sacra*! Aussi nous demande-t-il d'un ton assez raide pourquoi et comment nous avons osé donner à cette pièce le titre de *lettre d'encouragement* : demande à laquelle il a été déjà répondu ci-dessus par l'Eminentissime auteur lui-même. Quant à l'imputation qui nous a été faite d'avoir altéré la formule de suscription de la lettre, nous la repoussons absolument comme une invention calomnieuse, prêt à fournir au besoin nos preuves. C'est avec la même hardiesse que M. l'abbé Haberl se permet de faire remarquer à l'Eminentissime écrivain qu'il a tort de croire qu'on n'exécute qu'à la Sixtine et à Ratisbonne la musique de Palestrina, tandis qu'on peut l'entendre dans *beaucoup de lieux, en Allemagne, en Autriche, en Amérique, en Hollande, en Irlande et en France.*

Que devra-t-on penser, enfin, des réflexions non moins inopportunes qu'il a ajoutées en ce qui concerne la musique instrumentale? On dirait que le subtil critique de Ratisbonne a voulu nous mettre bien en garde contre les éloges prodigués dans la lettre aux compositions de Haydn, de Mozart, de Cherubini, etc., parce qu'ils ne respectent pas toujours les prescriptions liturgiques.

Après quoi, nous regrettons que la publication de ce document inoffensif nous ait attiré les censures de M. l'abbé Haberl et de ses amis Céciliens d'Europe et d'Amérique, qui, ce semble, attendaient de nous une égale hardiesse pour opposer à l'Eminentissime personnage les observations qu'ils ont publiées avec tant de bruit. Nous avouons pourtant qu'il nous paraît, quant à nous, tout à fait préférable d'en rester là. Car lorsqu'un personnage si éminent livre au public un écrit sur une matière qui le regarde d'aussi près, le devoir d'un subordonné est de l'entourer du manteau d'un respectueux silence, supposé même qu'il lui paraisse peu conforme à ses vues particulières.

Il nous semble donc que ces commentaires intempestifs ont manqué aux justes égards dus à un personnage si éminent, précisément comme y manquerait celui qui entreprendrait mal à propos une analyse historique et critique d'un vénérable document émané de l'Autorité Suprême, quand bien même on pourrait démontrer évidemment les erreurs de fait sur lesquelles il s'appuierait.

Nous savons que « l'homme s'agite, et Dieu le mène »; c'est pourquoi nous ne nous laissons pas émouvoir même par des accidents qui pourraient nous entraîner où nous ne voudrions pas. Nous savons seulement qu'il est écrit : *Veritas Domini manet in æternum*, et que rien ne peut durer sans s'appuyer sur le vrai. Nous savons que Dieu semble quelquefois jouer, pour ainsi dire, avec les événements du monde; *ludit Dominus in orbe terrarum*, et que le plus souvent il se sert d'éléments hostiles pour le triomphe de la vérité, et sait tirer précisément de leurs adversaires le salut de ceux qui lui sont chers : *Salutem ex inimicis nostris*. Nous avons vu ce texte même employé par M. l'abbé Haberl dans sa lettre du 2 janvier, assurément par allusion à nous et en même temps à son antagoniste parisien bien connu. En vérité, s'il en était ainsi, nous serions les premiers à nous

venger par un pardon généreux et entier. Mais nous nous croyons bien au-dessus de certaines idées fort mesquines d'antagonisme et de rancunes nationales dont les deux belliqueux écrivains semblent dominés. Nous n'avons aucun souci de certains aboiements ridicules, de frivoles caquetages, et nous préférons un silence plein d'une sérieuse activité.

G. AMELLI.

(Traduit de l'italien.)

III

PETITES REMARQUES MUSICALES

Faites récemment dans les principales villes de l'Europe centrale (automne de 1883)¹.

Il y a huit ans, j'ai fait hommage à l'Académie d'un Mémoire traitant de l'*Etat actuel de la musique en Italie*. C'était le compte rendu d'un voyage accompli à la demande de M. le Ministre de l'intérieur². Le petit travail que je vais avoir l'honneur de vous lire aujourd'hui n'est pas un Mémoire. Si l'Académie possédait un journal hebdomadaire, c'est à cette publication que je l'adresserais. Je n'ai d'autre but que de vous parler, d'une manière très succincte et presque familière, de ce qui se passe actuellement, musicalement parlant, dans l'Europe centrale. C'est donc de l'actualité, et rien que de l'actualité. J'ose réclamer votre indulgence pour la rapidité avec laquelle j'ai travaillé. J'ai écrit *sine ira et studio*, tenant avant tout à vous dire la vérité. J'espère qu'il en résultera quelque bien au point de vue de notre art national.

Une ville bavaroise actuellement bien intéressante pour nous, musicologues belges, c'est Ratisbonne. Elle l'est à trois points de vue différents : nouvelles publications de chant grégorien de M. l'éditeur Pustet; collection des anciens chœurs de l'école flamande, de l'école italienne, etc., par feu M. le chanoine Proske; maîtrise de la cathédrale qui, d'après certains ecclésiastiques belges, devrait devenir le modèle de toutes les maîtrises à réorganiser à notre époque.

Je reprends ces trois points.

I. La Congrégation des Rites de Rome a donné un *approbatum* complet aux livres de chant liturgique de M. Pustet. Je n'examine point ce qui en résulterait pour nos livres de Malines, de Liège, de Gand, dont plusieurs sont usuels dans les églises catholiques d'Angleterre, d'Amérique, et dans celles de plusieurs ordres religieux; de même, Messieurs, pour les livres de plain-chant édités en France, en Allemagne et même en Italie. Mais je

1. Sous ce titre, notre bien cher collaborateur et excellent ami M. le chevalier X. van Elewyck vient de faire une intéressante lecture à la classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique. Nous croyons être agréable à nos sympathiques abonnés en mettant sous leurs yeux tout ce qui, dans ce rapide travail de sérieuses et sagaces observations, rentre dans le cadre de la *Musica sacra*.

(Note de la Rédaction)

2. Cf. *Musica sacra*, livraison de janvier 1876 et suiv.

me demande si une mesure radicale, comme celle-ci, est pratiquement réalisable dans le monde catholique universel?...

La Congrégation des Rites vient, d'ailleurs, de publier quelques considérations qui adoucissent déjà son nouveau décret.

M. Pustet est un homme intelligent et de formes charmantes. Il m'a loyalement affirmé qu'après ses publications, celles de Malines sont les meilleures qui existent.

Comme MM. Bogaerts, vicaire général de notre diocèse, l'abbé de Voght et feu M. Edmond Duval, M. Pustet a pris la célèbre édition de Paul V (1516) pour faire l'objet de ses premières corrections. Jusqu'à ce moment, il n'a pu livrer à la vente que quelques livres : le *Graduale*, le *Vesperale*, etc. Vous voyez, Messieurs, qu'il reste encore beaucoup à publier. Mais si toutes les maîtrises du rit latin demandaient *hic et nunc* les volumes déjà édités, M. Pustet aurait fort à faire. Je l'interrogeai sur l'Orient. « Ceci, me répondit-il, est l'affaire du cardinal Bartolini, et non la mienne. » C'est absolument vrai, Messieurs; mais, d'après moi, reculer la question, ce n'est pas la résoudre. Le récent décret romain ne concerne évidemment que le rit latin. Il ne touche pas aux rites chaldéen, syrien, copte, arménien, grec-uni, qui ont leurs liturgies propres approuvées par Rome. Mais il n'y a pas que ces rites-là seuls en Orient. Les Orientaux, tant ceux du Nord que du Midi, les chrétiens chinois, japonais, persans, ont des églises latines, des fidèles soumis aux pratiques de l'Occident, tandis que, dans le chant profane, leurs gammes ne sont nullement les nôtres.

Je ne sais pas, chers collègues, si je parviendrai ici à bien compléter ma pensée, mais je ferai une comparaison tirée de la peinture et de la sculpture. Je suppose qu'un missionnaire catholique, ayant réuni, en Chine, un certain nombre de néophytes, veuille leur construire une petite chapelle. Il prendra certainement quelques-uns de nos petits tableaux usuels représentant le Christ ou la Vierge ou l'un de nos saints, de la même manière qu'il empruntera quelques-uns de nos types mélodiques au plain-chant de l'église latine. Mais s'il lui fallait édifier une grande cathédrale, y placer des groupes sculpturaux ou des peintures de haute conception, n'hésiterait-il pas à adopter les formes esthétiques consacrées par nos grands maîtres de l'Occident, quand il devrait les exhiber devant des peuples pour lesquels les idées de relief, de groupe, de perspective, de couleur, ne sont pas les nôtres ?

Je vais plus loin : Saint-Pierre de Rome dans le style de la Renaissance, la cathédrale de Cologne dans le style gothique, valent-ils pour des Persans, leurs singuliers, mais, en définitive, très imposants monuments ? Je ne le crois pas. Je ne dirai pas un mot des contreponts admirables de Palestrina sur nos types diatoniques de l'école romaine, mais je ne pense pas que, d'ici à un siècle, un artiste chinois, quelque bien organisé qu'il le soit, puisse être empoigné, comme un musicien français, allemand ou italien, par l'*Ave verum* de Mozart, l'*Ave MARIA* de Cherubini ou par l'*Alleluia* de Handel.

Je me résume : même pour le rit latin, les voies

suprêmes de l'art ne sont pas trouvées dans toutes les latitudes. Les tonalités musicales de l'Orient sont trop différentes des nôtres : je ne crois pas à la possibilité d'englober, sous un régime commun de psalmodie latine, tous les peuples du monde. J'ai, du reste, développé ce sujet dans le Mémoire sur la musique en Italie, que j'ai eu l'honneur de vous offrir en 1875.

Je n'entrerai point dans l'examen scientifique des éditions de M. Pustet. Je me borne à constater que la publication est loin d'être achevée. Bien des *missels*, bien des *processionnaires*, bien des *pontificaux* actuellement en usage, auront leurs feuillets usés dans les jubés de nos églises, avant que l'honorable M. Pustet soit au bout de l'immense besogne qu'on lui a tracée ! Je répète, du reste, que la personne de M. Pustet m'a été très sympathique et que mes observations sont et doivent rester dans les limites purement théoriques que la Congrégation des Rites a fixées aux musicologues.

II. Vous le savez, Messieurs, c'est à Ratisbonne que le chanoine Proske a commencé la publication de sa *Musica divina*, l'une des plus belles collections d'œuvres chorales des temps anciens. On a prétendu, il y a vingt-cinq ans, qu'il eût mieux valu entreprendre ce vaste travail en Italie, où se trouvaient, à la fois, les sources, les documents et, aussi, les bonnes traditions de l'exécution. A coup sûr, Messieurs, la deuxième de ces considérations était vraie, mais d'autres avantages matériels, par exemple la question des frais, plaidaient pour la Bavière. On a choisi Ratisbonne. Je ne sais si l'on a bien fait.

Quoi qu'il en soit, l'entreprise de M. Proske ne périclité point, et j'ai trouvé, chez son intelligent et érudit continuateur actuel, M. le Dr Haberl, le même zèle et la même persévérance pour l'achèvement des travaux. La *Musica divina* est une gloire pour le pays où elle voit le jour. Il y a déjà un quart de siècle que feu votre illustre et regretté collègue, M. Féis père, l'a proclamé dans sa *Biographie universelle*.

III. Arrivons au troisième ordre de considérations qui concernent la musique actuelle dans l'intéressante ville de Ratisbonne. Parlons de la maîtrise de la cathédrale, que quelques-uns de nos compatriotes mettent au-dessus de toutes les maîtrises de l'Europe.

Je serai franc, Messieurs, mais je regretterais vivement que mes paroles fussent comprises au-delà du sens que je veux leur donner. J'ai le plus grand respect pour ces messieurs de Bavière. Je ne doute point de leurs excellentes intentions. Ils ignorent eux-mêmes l'éloge, évidemment exagéré, que font d'eux des écrivains, lesquels, bien certainement, n'ont pas été dans ce pays et ne parlent pas de ce qu'ils ont vu ou entendu.

J'ai assisté à la grand'messe le 8 septembre, fête de la Nativité de la sainte Vierge, obligatoire en Bavière. Il me convenait d'entendre une exécution moyenne ordinaire, non celle pour laquelle on aurait réuni des masses de chanteurs et des artistes étrangers à la maîtrise, mais un de ces ensembles vocaux habituels qui, seuls, permettent d'apprécier

les forces vraies, réelles, permanentes de la cathédrale.

Les chanteurs se trouvaient réunis, non à la tribune, mais sur les dalles du chœur, à terre, près de l'autel, et cachés par un grand rideau dont l'étagage cadrait peu avec les usages de la liturgie romaine. Au premier coup d'œil, cela m'a paru être du wagnérisme à l'église. La maîtrise a exécuté sans accompagnement, *alla romana*, une messe de della Croce, œuvre très connue et qui fait partie de la collection Proske. Il pouvait y avoir, dans le chœur, cinq ou six enfants, soprani et alti, autant de ténors et de basses. Le maître de chapelle et l'organiste sont d'anciens lauréats de l'école. J'avais donc devant moi l'organisation complète de la cathédrale de Ratisbonne. Eh bien! Messieurs, je vais parler en toute vérité, en confessant que je suis allé à Ratisbonne sans préventions, uniquement dans le but de recevoir des exemples bons à imiter. Dans le *Kyrie eleison*, le petit chœur de la cathédrale a détonné de plus d'un quart de ton. Nous étions trois musiciens belges pour en faire la constatation. Les choristes ont détonné dans chaque morceau de la messe, et quand, entre les divers chœurs, l'organiste s'est mis à jouer sur un vieux et mauvais instrument, ç'a été pour préluder dans la manière des organistes allemands du dix-huitième siècle, copistes très pâles des disciples des Bach, dont l'école n'a rien de commun avec les harmonies de Roland de Lattre, de Palestrina, des contrapuntistes du quinzième et du seizième siècle.

Ensuite, pas de nuances dans les exécutions; pas de mise en évidence, par les chanteurs, du sujet que le chœur avait à développer, dans les différentes parties vocales, par contraste et gradation. J'affirme que lorsqu'un directeur de jubé en Belgique veut réunir seize à vingt voix choisies dans son personnel, il n'éprouve, ni à Bruxelles, ni à Liège, ni à Anvers, ni à Louvain, rude besogne à en faire autant qu'à Ratisbonne.

Mais permettez que j'aille plus au fond de la question. Supposons que nous ayons rencontré, à Ratisbonne, des interprètes fins, délicats, intelligents des convenances du contrepoint diatonique, ce système serait-il à conseiller pour notre pays? Je le nie. L'organisation, sans femmes, de chœurs à quatre voix inégales est, dans n'importe quel pays, une chose très dispendieuse, difficile à réaliser. D'ailleurs, chers collègues, pourquoi supprimer Mozart, Cherubini, Beethoven, toutes les messes et motets avec orchestre, même avec orgue? N'y a-t-il pas de vrais chefs-d'œuvre parmi ces conceptions? Puis, les musiciens instrumentistes, pour qui, en province, l'église avec ses exécutions orchestrales constitue presque la seule ressource de subsistance, ne méritent-ils point la moindre considération? Que réaliserait-on, dans nos campagnes, avec des voix sans orgue, là où les soprani et les alti sont introuvables?

Non, la maîtrise de Ratisbonne, avec son système exclusif, fût-elle excellente comme exécution, ne serait nullement un type à suivre pour nous.

Mais je ne me suis pas borné, à Ratisbonne, aux réflexions qui précèdent. Je me suis informé, à la cathédrale, si le nombre restreint d'alti et de so-

prani constituait toutes les ressources dont disposaient ces deux parties, et autant pour les ténors et les basses. Il m'a été répondu que non. On m'a dit que les enfants-élèves étaient en vacances au mois de septembre, qu'à la rentrée des cours ils étaient beaucoup plus nombreux. Ce ne sont là, évidemment, que des élèves qui apprennent à chanter, et non des chanteurs attitrés. Or, dans une vraie maîtrise, il en faut un nombre suffisant de cette dernière catégorie. On n'accorde pas deux mois de vacances au bon Dieu dans les cérémonies du culte.

Quant aux ténors et aux basses, le D^r Haberl (qui ne dirige pas la maîtrise) a bien voulu me renseigner. Il m'a appris que ce n'étaient point des artistes attachés à la maîtrise, mais des ouvriers, des employés de la ville, des tailleurs, cordonniers, etc., qui, le soir, une ou deux fois la semaine, venaient essayer leurs parties pour la messe à chanter le dimanche suivant. Le nombre des voix d'hommes est très restreint à la cathédrale, pendant toute l'année. Il prouve bien que le supplément des soprani et alti-élèves, en dehors de ceux qu'on emploie pendant les vacances, est très limité.

Il n'y a donc pas de vraie maîtrise à Ratisbonne. Je l'affirme de la manière la plus positive. On y donne des leçons de solfège, de chant, d'harmonie, d'orgue; mais quand on veut y préparer une solennité avec grand ensemble vocal, cela devient, comme partout ailleurs, une entreprise spéciale, isolée, passagère, qui réussit avec des éléments étrangers.

Voilà, Messieurs, la vérité!

Un seul mot encore sur Ratisbonne. Le chanoine Witt, le compositeur si connu de belles messes en style moderne pour voix d'hommes et orgue, est dans un état de santé très délabré. Je communique cette nouvelle, avec le plus grand regret, aux nombreux admirateurs de M. Witt en Belgique.

Le dimanche, 9 septembre, j'ai entendu, dans un autre diocèse bavarois, à Augsbourg, la grand-messe à la cathédrale. Le directeur de cette chapelle est l'excellent compositeur, M. Karl Kammerlander, l'auteur de fort belles œuvres sacrées, les unes purement vocales, les autres vocales et instrumentales, toutes connues en Belgique, où le maître bavarois a été appelé, avec M. Frantz Lachner, à siéger dans des jurys internationaux de musique sacrée.

A la cathédrale d'Augsbourg l'on exécute, l'un dimanche, des messes vocales comme à Ratisbonne, mais choisies dans tous les répertoires; l'autre dimanche, on emploie l'orchestre complet, on chante des *Landmessen*, des *Festmessen*, des *Hochamtessen*, dont quelques-unes sont admirables de simplicité et d'onction vraie. La valeur de bien de ces partitions a été reconnue, il y a plus de cinquante ans, par l'éminent M. Fétis.

La phalange chorale de M. Kammerlander est digne de grands éloges. On y compte beaucoup de dames. Les chœurs ne détonnent point, les nuances sont vivantes, l'expression soutenue et la force est réelle, sans éclats ni soubresauts. A Augsbourg, on admet tous les genres, sauf l'irrégulier et l'en-

nuyeux. S'il le fallait, Messieurs, c'est à Augsbourg que j'enverrais nos jeunes maîtres de chapelle chercher des conseils pour le style.

(A suivre.)

IV

FRANÇOIS FÉTIS

Le 25 du mois de mars, le Conservatoire royal de Bruxelles, dans une cérémonie pieuse et éminemment patriotique, célébrera, sous la présidence de M. Gevaert, le jubilé centenaire de la naissance de l'illustre M. Fétis père. Il nous a paru utile, à cette occasion, de résumer en peu de mots la carrière de ce grand artiste qu'on a qualifié, à bon droit, du titre de *premier musicien de notre siècle*.

Six semaines avant sa mort, ayant à lui parler de choses musicales, je lui demandai un entretien. A l'heure convenue, je me présentai chez lui et je le trouvai dans ce beau cabinet d'études dont on peut dire que les plus grandes richesses bibliographiques de notre art y étaient réunies. Assis devant son pupitre, entouré d'in-folios, d'ouvrages grecs et latins, de manuscrits et d'une quantité considérable de lettres, il feuilletait un volume. Je me permis de lui demander où en était sa grande *Histoire de la musique*, dont les deux premiers volumes avaient paru.

« — Le troisième et le quatrième tome, me répondit-il, sont rédigés, achevés et envoyés à l'éditeur; le cinquième et le sixième sont condensés, divisés et, en partie, rédigés; le septième et le huitième sont rassemblés et mis en ordre. Malgré mes quatre-vingt-cinq ans, je me sens de force à terminer, et si je disparaissais du monde, mon cher fils Edouard n'aurait aucun embarras pour donner la dernière main à l'ensemble.

« Toutefois, un travail comme celui-là, surtout la partie ancienne, a des attrait si constamment neufs que j'ai une véritable passion à me relire, à revenir sur ce que j'ai déjà résumé. Ainsi, en ce moment même, je parcourais une épître de saint Paul. La musique des deux premiers siècles de l'ère chrétienne est une chose bien difficile à débrouiller. Nous manquons de données, et je voudrais cependant élucider complètement, si possible, la question du chant dans les Catacombes.

« — Mon cher maître, me permis-je de répondre, cette question vient précisément et par hasard d'être le sujet d'une conversation que j'ai eue avec un Bollandiste très versé dans toutes les questions sur lesquelles il formule un avis. Or, le P. R. de Buck m'a dit qu'il n'y avait rien à trouver de plus que ce qu'on savait déjà sur le chant des Catacombes, et qu'on perdrait son temps à vouloir faire de nouvelles investigations. »

J'entrai ensuite dans certains détails, trop longs à reproduire ici, et M. Fétis reprit : « Eh bien ! remettons alors les épîtres de saint Paul. Je comptais m'occuper plusieurs jours à rechercher le sens de certaines phrases au point de vue de mes théories. A mon âge, cher Monsieur, les jours sont des années, et le temps m'est trop précieux pour ne pas courir au plus pressé ! »

J'avoue que ces dernières paroles, prononcées avec émotion par le vénérable vieillard, me touchèrent jusqu'aux larmes, et je ne pus m'empêcher de penser à ces nombreux jeunes gens désœuvrés qui encombrant nos villes, promènent leur inutilité dans nos rues et sur nos boulevards, et ne savent pas ce que c'est que de perdre son temps.

M. Fétis, peu avant sa mort (1871), travaillait encore ses huit à dix heures par jour. Aussi peut-on dire qu'il est mort sur le champ de bataille. Sa persistance invincible à l'étude explique seul l'immense quantité d'œuvres qu'il a laissées, et dont, dans un siècle, on aura peine à croire qu'un homme ait pu les produire.

Il était né à Mons le 25 mars 1784. Fils d'un organiste, professeur de musique et directeur de concerts, à neuf ans il était organiste du chapitre de l'église Sainte-Waudru. A quinze ans, il avait écrit une *Messe*, un *Stabat* pour deux chœurs et double orchestre.

En 1801, il obtint le premier prix d'harmonie, dans la classe de Rey, au Conservatoire de Paris.

En 1803, il commença ses voyages à l'étranger, étudia l'Allemagne et ses maîtres, puis revint à Paris, reprit l'étude des compositeurs français et se lança enfin dans celle des Italiens. Il s'appliqua particulièrement à Palestrina, Monteverde, le Père Martini, Cimarosa, Paisiello, Cherubini, Gluck et Piccini. Il ne différait que de treize ans d'âge avec Grétry; il fut le témoin de tous les triomphes de celui-ci.

En 1806, il épousa la petite-fille du chevalier de Keralio, femme des plus distinguées, auteur d'une excellente traduction de l'*History of Music* de W.-G. Stafford, augmentée de notes et d'additions. Cette traduction fut, à son tour, publiée en allemand, à Weimar, en 1835. En 1855, M. et M^{me} Fétis firent célébrer, en l'église Notre-Dame du Sablon, la messe jubilaire de leur mariage, et les nombreux témoins de cette imposante cérémonie purent y constater que ce n'est pas le travail qui tue.

De 1806 datent les premiers travaux de Fétis sur la restauration du plain-chant romain, comme aussi les commencements de son journal de musique. Sa *Revue musicale*, suivie de la *Revue et Gazette musicale*, devait devenir une collection immense et eût suffi à elle seule à la peine d'un musicologue. Et cependant qu'est-elle comparativement à tout ce qui est sorti en soixante-quinze ans de cette plume féconde !

De 1811 commencent ses premières études philosophiques et ses travaux préparatoires à la *Biographie universelle des musiciens*. Organiste de la collégiale de Douai, il jeta les bases de son livre intitulé : *la Science de l'organiste*, de ses différentes méthodes de solfège, de son premier ouvrage sur l'*Harmonie* et sur l'accompagnement. Ce dernier ouvrage fut traduit en italien et en anglais. Entre l'âge de vingt-deux et celui de trente-quatre ans Fétis travaillait régulièrement seize à dix-huit heures par jour.

En 1818, il revint à Paris, où, en 1821, il fut nommé professeur de composition au Conservatoire, en remplacement de Eler.

A cette époque il publia une quantité d'œuvres,

des sonates, des fantaisies, des opéras, des travaux sur la littérature musicale, sur la théorie et sur l'histoire de cet art. Quand son *Traité de contrepoint et de fugue* parut, Chérubini le proclama le seul ouvrage où les règles de la composition scientifique étaient exposées avec méthode et clarté.

J'ai dit plus haut que dès 1806 il rassembla et publia ses premiers articles pour la *Revue musicale*. Celle-ci parut définitivement en 1827, et fut continuée sans interruption jusqu'en 1835. Les cinq premières années, sauf une douzaine d'articles, furent toutes rédigées de la main de l'auteur; elles contiennent 8,000 pages in-8° ordinaire. Cette revue força M. Fétis pendant huit ans à être présent à Paris à toutes les premières représentations, à tous les concerts importants, aux débuts de tous les virtuoses. Elle contribua puissamment à développer son érudition, à rectifier son jugement et à le faire condenser rapidement, par la plume, ses manières de voir. Chacun sait qu'au point de vue purement littéraire M. Fétis était un des meilleurs écrivains de son temps. Bien de ses articles peuvent être cités comme de véritables chefs-d'œuvre.

En 1839, il publia la *Musique mise à la portée de tout le monde*; cet ouvrage a eu une quantité d'éditions, mais il ne nous a jamais paru justifier son titre; c'est un livre écrit pour les musiciens, et il faut même être assez versé dans notre art pour savoir en tirer profit.

Vers 1828, si je ne me trompe, il avait obtenu le 2^e prix au concours ouvert par l'Institut royal des Pays-Bas sur la musique flamande au quatorzième, au quinzième et au dix-septième siècle.

M. Kieseewetter, le savant musicologue allemand, battit notre compatriote dans cette lutte; d'où résulta, pendant les années qui suivirent, la publication de plusieurs curieuses brochures de polémique.

Dès 1832 M. Fétis commença à Paris ses célèbres *Concerts historiques*, dans lesquels, après une causerie à la fois savante et pleine de charme, il faisait entendre les beautés musicales des maîtres dont, préalablement, il avait défini les mérites. Il renouvela à Bruxelles, il n'y a pas trente ans, ces belles séances dans la salle du Grand-Concert, rue Ducale. Nous n'en manquâmes aucune; nous reproduisîmes jusqu'aux moindres détails de ses causeries; et, quoique nous ayons assisté dans notre vie à bien des leçons universitaires brillantes en Belgique, en France et en Allemagne, nous devons avouer que nous n'en avons jamais rencontré de plus attrayantes. M. Fétis excellait dans ce genre, et il faut un Gevaert pour pouvoir l'égaliser.

Il essaya aussi au mois de juillet 1832, à Paris, un cours gratuit de *Philosophie de l'art musical*. Le mot *esthétique musicale* n'était pas encore inventé. C'est dans ce cours qu'il développa son système général de génération harmonique, commencé dès 1816 et achevé, plus tard, dans son *Introduction philosophique à la 1^{re} édition de la Biographie. L'unitonie, la pluritonie et l'omnitonie* devinrent les bases d'une division classique

que des centaines d'auteurs, en France surtout, ont définitivement adoptée.

On peut ne pas partager ses opinions à cet égard; on peut croire, et il me semble que M. Gevaert l'a victorieusement démontré, que la *pluritonie* n'est pas de l'invention de Monteverde; mais il est impossible de nier ce que ce système a d'ingénieux et de fascinateur. Il faut reconnaître que les théories de M. Fétis sur les gammes anciennes, sur les tonalités de l'Orient, sur la nécessité virtuelle de l'*unitonie* pour le plain-chant, sur la naissance du drame au théâtre et de l'accent des passions, par suite de l'admission de la note sensible, de celle de l'accord de la septième et de la fausse quinte si justement nommée *Diabolus in musicâ*; il faut reconnaître, dis-je, que toutes ces propositions sont du plus haut intérêt artistique, touchent à l'essence même de notre art et ont si bien révolutionné le monde des musicologues que maint écrivain leur doit, de nos jours, tout son bagage d'érudition.

Les personnes qui se sont occupées de philosophie savent l'immense querelle qu'a suscitée, il y a quarante ans, la fameuse question de l'*origine des idées*. Cette question, celle de l'ontologisme, celle du traditionalisme ont remué, on peut le dire, tous les philosophes de l'époque contemporaine. M. Fétis, esprit investigateur par excellence, étudia, lui aussi, le problème de l'origine des idées, et il exposa son système sur l'origine des idées musicales d'une manière très développée dans la préface de sa première édition du *Dictionnaire des musiciens*. Nous n'admettons pas ses opinions, mais nous devons cependant admirer l'étendue des connaissances de cet homme sur une question qui, en apparence, n'avait rien de commun avec la musique et qu'il traita avec une érudition, un jugement et un coup d'œil réellement des plus remarquables.

La deuxième édition du *Dictionnaire* fit disparaître ce travail intéressant à bien des titres, que l'auteur voulut développer, plus tard, dans son *Histoire générale de la musique*. Nos lecteurs savent que ce dernier ouvrage est resté inachevé.

Il est convenu dans un certain monde de trouver des inexactitudes, des erreurs dans son vaste *Dictionnaire*. Mais quel est l'homme qui n'en commettrait pas en écrivant un si immense ouvrage? A nous, musiciens, il a rendu des services analogues à ceux qu'a rendus, dans un autre ordre d'idées, le *Dictionnaire* de Feller. L'un et l'autre ont été susceptibles d'additions et de corrections, mais il n'en reste pas moins un fond d'érudition qui fait moins songer à un seul auteur qu'à toute une congrégation de bénédictins.

C'est au moment où M. Fétis était dans la pleine expansion de son talent, lorsque plusieurs de ses opéras et surtout : *le Bourgeois de Reims* (1824, écrit pour le sacre de Charles X) et *la Vieille* (1826), qui, pendant trente ans, est restée au répertoire, l'avaient placé au rang des bons compositeurs; lorsqu'enfin, comme savant, comme professeur, comme critique, il s'était acquis une réputation européenne, que le gouvernement belge l'appela pour devenir maître de chapelle du

roi, et créer à Bruxelles le Conservatoire royal de musique. Pendant près de quarante ans (1832 à 1871) cette institution vécut de ses inspirations, de son intelligente direction et de son affection paternelle. La Belgique doit à M. Fétis les honneurs de son école nationale.

Et maintenant, nous ne ferons pas la bibliographie des travaux de M. Fétis; nous ne donnerons ni la liste de ses œuvres symphoniques, de ses œuvres vocales tant religieuses que profanes, ni celle de ses nombreux traités, de ses publications en tout genre. Nous n'analyserons pas tout ce que ce maître organisa chez nous, l'impulsion nouvelle qu'il donna au goût public, les professeurs éminents qu'il appela à côté de lui, l'armée d'élèves brillants qu'il forma à son enseignement. La Belgique a encore trop présente à l'esprit l'émotion profonde avec laquelle elle apprit sa mort, peu de jours après le splendide concert du Conservatoire qui devait terminer une carrière de quatre-vingt-six ans! Le roi, les pouvoirs publics, le monde des arts et tout ce qui se sentit une fibre de nationalité dans l'âme se trouvèrent atteints comme d'une perte personnelle. Ce fut un deuil général pour la Patrie.

La vie de M. Fétis restera le modèle de celles des hommes supérieurs, des travailleurs intrépides, de ceux qui ne veulent pas disparaître d'ici-bas sans rester vivants et immortels dans leurs écrits et dans leurs élèves.

Voilà, à traits rapidement esquissés, la carrière du plus grand musicien belge de ce siècle et, nous n'hésitons pas à l'ajouter avec Meyerbeer, du plus grand musicologue de l'Europe moderne. Le testament de Meyerbeer est la plus belle page de l'histoire de Fétis. Sa recommandation quant à confier exclusivement à M. Fétis la correction de ses manuscrits de l'*Africaine* dit tout à cet égard.

La Belgique possède aujourd'hui, grâce à l'honorable M. Delcour, à cette époque ministre de l'intérieur, grâce à M. Gevaert, le si digne successeur du maître, la bibliothèque de M. Fétis. Quand donc sera accomplie la dernière dette de la reconnaissance nationale envers ce grand homme par l'érection de sa statue en bronze sur la place publique de sa ville natale!!!

Chev. VAN ELEWYCK.

V

CHRONIQUE & BIBLIOGRAPHIE

Le jour de la Noël on a exécuté, à la cathédrale de Dijon, sous l'habile direction de M. l'abbé Schwach, la célèbre messe en *la majeur* de Chérubini dite messe du Sacre. Il n'est pas nécessaire de faire ici l'analyse de cette œuvre si remarquable, consacrée depuis longtemps. Tous admirent le grand caractère de cette composition magistrale qui réunit à un style noble et soutenu des modulations aussi riches que variées, les formes les plus savantes et une harmonie de toute beauté.

A cette même solennité on a eu la bonne fortune d'entendre un fragment de l'*Oratorio* de M. Ch. Poisot, exécuté à Paris dans toute son

étendue avec un succès dont les feuilles publiques nous ont entretenus. On a détaché de ce grand ouvrage le morceau de la *Nativité*, qui, à Dijon comme à Paris, a produit le plus heureux effet. Il comprend plusieurs récits, une marche des bergers d'une coupe fort originale et un *Gloria in altissimis* dit successivement par les anges, les bergers et les mages. Ces trois groupes se réunissent dans un *Alleluia* final d'un effet puissant. L'audition de cette page a fait concevoir à tous le désir d'entendre bientôt exécuter dans notre ville cette nouvelle et imposante production de notre éminent compatriote.

Nous ne terminerons pas ces courtes lignes sans rendre un juste hommage au zèle de notre infatigable maître de chapelle qui, nous assure-t-on, a dû préparer en moins de trois semaines cette difficile exécution. Elle lui fait le plus grand honneur ainsi qu'aux artistes et amateurs qui lui ont prêté leur concours. Une semblable exécution à laquelle plus de 150 musiciens ont pris part n'est pas peu propre, on en conviendra, à entretenir parmi nous le goût de la grande musique religieuse qui est, on le sait, la forme la plus élevée de l'art et, au jugement des maîtres les plus renommés, le fondement même de notre édifice musical. Aussi avons-nous applaudi avec tous les gens de goût et de bon sens au maintien d'un certain nombre de maîtrises entre lesquelles, dit-on, se trouve celle de Dijon.

Le grand orgue, fort bien tenu par M. Wackenthaler, a rempli la nef des Noëls les plus populaires et les plus aimés. A. D.

* *

M. l'abbé F.-X. Haberl, précédemment maître de chapelle à Ratisbonne, a obtenu de ses supérieurs ecclésiastiques l'autorisation de se faire remplacer dans ses fonctions pour une nouvelle période de trois ans. M. Haberl avait été chargé déjà en 1868 de surveiller l'impression des livres de chant adoptés par la Sacrée Congrégation des Rites et le Saint-Siège comme chant officiel de l'Eglise. Déjà l'année dernière il s'était rendu à Rome afin de pouvoir s'entendre de vive voix avec la commission du chant liturgique. Ce travail n'est pas terminé et exige de nouveaux pourparlers avec la commission. De plus, M. Haberl s'occupe de différents autres travaux de ce genre. Ainsi il continue la publication des œuvres complètes de Palestrina, dont le 15^e et le 29^e volume paraîtront encore cette année. Il fournit, en outre, à une maison de Leipzig les matériaux nécessaires pour une collection des œuvres d'Orlando di Lasso, et prépare un catalogue de la musique de la chapelle papale. (*Cæcilia*.)

* *

Une nouvelle édition de la *Méthode théorique et pratique du plain-chant suivant les traditions grégoriennes* vient de paraître; en attendant que nous puissions donner un compte rendu détaillé de

1. Nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur à l'usage de MM. les Ecclésiastiques et de tous ceux qui ont besoin d'une connaissance sérieuse du chant liturgique. — Librairie de Germain et G. Grassin, à Angers. Prix : 3 fr. 50 c.

cet excellent ouvrage, nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs la précieuse lettre adressée à son auteur, M. l'abbé Tardif, chanoine de la cathédrale, par S. G. M^{sr} l'évêque d'Angers :

« A Monsieur Tardif, chanoine de la cathédrale d'Angers.

« MON CHER CHANOINE,

« Je vous remercie de nous avoir donné une nouvelle édition de votre *Méthode théorique et pratique du plain-chant*. Tous les connaisseurs ont apprécié de longue date un ouvrage devenu classique dans les grands séminaires; mais il importait de le mettre en harmonie avec les travaux accomplis depuis plusieurs années en France et à l'étranger. Nous pouvons compter, en effet, parmi les meilleurs résultats de notre époque, les progrès si considérables qu'a faits, dans ces derniers temps, l'étude du chant ecclésiastique. Les anciens manuscrits des mélodies grégoriennes ont été recueillis et analysés avec un grand soin; et à l'aide de ces recherches entreprises simultanément sur différents points, la question du texte musical lui-même, la première de toutes, a pu être élucidée sans trop de peine. S'il était moins facile de résoudre les difficultés relatives à l'interprétation du texte traditionnel et au mode d'exécution du chant grégorien, on ne saurait méconnaître que, sur ce point comme sur tous les autres, la science contemporaine est parvenue à répandre de vives lumières. Il suffit de citer à cet égard le remarquable ouvrage récemment publié par un docte bénédictin de Solesmes, Dom Pothier. Après avoir si puissamment contribué au retour des Eglises de France à la liturgie romaine, il convenait que la célèbre abbaye, rétablie par Dom Guéranger, eût une part principale à la restauration du chant ecclésiastique, complément nécessaire de la sainte Liturgie.

« Mais, ce qui est nécessaire avant tout, lorsqu'il s'agit de vulgariser une science, c'est d'en résumer les principes et les règles pratiques dans un livre accessible à tous. Tel est, mon cher chanoine, le but de votre ouvrage que j'appellerais volontiers une grammaire du plain-chant. Vous n'y omettez rien de ce qu'il importe de connaître pour se tenir au courant de toutes les questions relatives au chant liturgique. Etude historique du plain-chant dans ses rapports avec la musique grecque, systèmes divers de notation, examen approfondi des modes grégoriens, de leur caractère et de leurs relations avec les modes et les tons de la musique moderne, théorie du discours mélodique, du rythme et de la mesure, règles générales de l'hymnodie et de la psalmodie, conseils à suivre pour la direction d'un chœur, exercices pratiques, rien ne manque à ce travail consciencieux dont tous les termes ont été pesés avec soin, tous les principes solidement établis d'après les témoignages les mieux autorisés. Dans l'état actuel de la science, où le dernier mot de toutes choses n'est pas dit, on pourra peut-être vous contester l'une ou l'autre de vos conclusions sur l'accentuation et le mouvement propres aux mélodies grégoriennes. Mais, même sur ce point, le plus obscur sans doute et le

moins facile de toute la matière, vous montrez un esprit éminemment judicieux, vous procédez en homme de goût qui sait interpréter avec autant de finesse que de discrétion les textes sur lesquels s'est exercée la controverse.

« C'est pourquoi je désirerais voir votre livre entre les mains de tous les prêtres de mon diocèse, et je compte bien en faire un manuel obligatoire pour les élèves du grand séminaire. La science du plain-chant n'est-elle pas, en effet, le complément nécessaire des études théologiques? C'est l'une des gloires de l'Eglise d'avoir su adapter à sa liturgie ce chant dont la grâce sévère et la majestueuse simplicité conviennent si bien à la louange de DIEU : chant admirable, auquel les Ambroise, les Damase, les Grégoire ont mis la main tour à tour, pour y laisser l'empreinte de leur génie et de leur piété; chant unique dans son genre, et qui, tout en s'imposant de grandes réserves par suite de sa constitution rythmique, n'en sait pas moins varier ses formes suivant toutes les nuances du sentiment religieux; chant sacré qui laisse aux passions de la terre leur ton d'exaltation fiévreuse, pour emprunter aux joies de la patrie céleste quelque chose de leur calme et de leur sérénité; chant qui est par excellence celui de la tradition et des siècles, parce que c'est en lui que viennent se résumer la gravité de la musique orientale et la douceur de la mélodie grecque, s'harmonisant sous le souffle de l'inspiration chrétienne pour atteindre à la perfection de l'art.

« Combien je voudrais que l'exécution du plain-chant pût répondre à son haut caractère et à son incomparable beauté! Car il ne faut pas se le dissimuler, s'il règne encore des préjugés sur la valeur musicale d'un chant auquel, d'ailleurs, les plus illustres compositeurs se sont plu à rendre un éclatant hommage, cela tient à ce qu'une exécution trop souvent défectueuse n'en fait pas ressortir suffisamment les grandes qualités. Mais encore faut-il, ici comme en toutes choses, que la pratique soit réglée par une théorie nette et précise. C'est la tâche que vous venez de remplir avec autant de zèle que de talent. Je vous en remercie de nouveau et je vous en félicite grandement.

« Agréez, mon cher chanoine, l'expression de mes sentiments affectueux et dévoués.

« † CH.-ÉMILE, Év. d'Angers.

« Angers, le 1^{er} décembre 1883. »

* *

Nos grands organistes français, MM. Alexandre Guilmant et Eugène Gigout, ont eu l'heureuse pensée d'inaugurer une série de séances d'orgue à la salle Albert-le-Grand, 222, faubourg Saint-Honoré, à Paris. Cette salle, dit le *Ménestrel*, merveilleusement aménagée, est admirablement disposée pour la musique. Le grand orgue, sortant des ateliers de la maison Merklin, est celui qui figura à l'Exposition universelle de 1878. Ces séances s'adressent tout spécialement aux amateurs de musique sérieuse. M. Guilmant se propose de passer en revue les plus belles pièces de Bach, Mendelssohn, Buxtehude, Liszt, Lemmens, etc.,

enfin toute cette belle littérature d'orgue, qu'on a si rarement l'occasion d'entendre, sans préjudice des œuvres de nos jeunes compositeurs, dont M. Guilmant s'est fait le propagateur à l'étranger. M. Gigout, de son côté, laissant les jeudis à son confrère, donnera ses auditions d'orgue les mardis du mois de mars.

En dehors de l'interprétation des plus belles œuvres classiques, il réserve sur ses programmes une place importante à l'*improvisation*, cet art de l'organiste pour lequel les anciens maîtres avaient une prédilection marquée, et qui intéresse, à bon droit, les *dilettanti*.

Au premier *récit* d'orgue, qui a eu lieu le 28 février, M. Guilmant a réuni un superbe auditoire d'amateurs de la belle musique, et l'accueil le plus chaleureux a été fait au grand artiste, qui, par ses efforts persévérants, est arrivé à faire goûter, à un public relativement nombreux, les beautés classiques de ce roi des instruments pour lequel les plus grands musiciens ont écrit d'immortels chefs-d'œuvre.

Le mardi, 4 mars, M. Eugène Gigout a également donné sa première séance d'orgue et d'improvisation devant un auditoire d'élite. Son succès a été considérable, et sa remarquable improvisation, une des attractions du programme, lui a valu d'unanimes acclamations. On a bissé la ravissante pièce en canon de Schumann.

Tout fait espérer que les trois autres séances de l'éminent organiste de Saint-Augustin auront le même succès, et que la salle Albert-le-Grand deviendra un asile sûr pour la belle musique d'orgue, que plusieurs de nos meilleurs organistes cherchent à faire pénétrer dans l'esprit des amateurs.

* *

L'église Saint-Charles, de Monte-Carlo, qui n'est pas encore entièrement achevée, possède dès maintenant un excellent orgue, dû au talent renommé de l'habile facteur M. J. Merklin. Cet orgue est complètement terminé et placé, et nous avons eu récemment occasion de l'entendre dans tous ses détails.

Une séance particulière a eu lieu, en effet, il y a peu de jours, en présence de M^{gr} l'évêque de Monaco, de plusieurs prêtres de son entourage et de divers amateurs de musique.

Nous ne parlerons que légèrement de cette audition, prélude de l'inauguration et de la réception de l'instrument, qui doivent avoir lieu dans le courant de mars. Pendant plus d'une heure, M. Paul Lahure, ancien organiste de l'église Notre-Dame du Havre, a ravi ses auditeurs et fait valoir merveilleusement les divers timbres du nouvel orgue, en même temps qu'il prouvait la multiplicité de ses ressources et l'excellence de son mécanisme. M^{gr} Theuret, ainsi que tous ceux qui se trouvaient là présents, est resté enchanté de cette audition, et nous pouvons dire avec justice que si notre ami Lahure est un organiste de beaucoup de mérite, M. Merklin a prouvé, une fois de plus, sa supériorité dans la fabrication de l'orgue.

Les jeux de fonds sont bien nourris et parlent rapidement; les timbres des jeux d'anches sont de fine qualité, et la perfection du mécanisme permet de réaliser des effets de *staccati*, qu'on ne peut obtenir que sur un instrument très soigneusement fait.

Nous avons constaté avec plaisir un grand équilibre entre les forces variées de l'orgue, soit au point de vue de la différence des claviers, soit sous le rapport des diverses familles de jeux.

Le nouvel orgue fait grand honneur à la maison Merklin, qui a déjà accompli bien d'autres chefs-d'œuvre et qui suit avec persévérance tous les progrès de la facture moderne, de manière à demeurer toujours au premier rang et à maintenir intacte la haute réputation dont elle jouit à si juste titre dans le monde artistique. G. D.

* *

Nous recevons d'un de nos excellents lecteurs de Béziers une lettre très étendue sur le grand orgue de l'église de la Madeleine, dont la construction fut confiée, au mois de juin dernier, à la maison Baptiste Puget fils aîné, de notre ville. Cet instrument, dont la mise en place est déjà commencée, sera certainement le plus grand orgue du midi, car il possède cinquante-deux jeux dont huit de 16 pieds, vingt-quatre pédales de combinaisons, sans faire mention des améliorations notables dues à l'initiative de l'intelligent facteur.

L'abondance des matières ne nous permettant pas de reproduire aujourd'hui cette lettre, nous nous réservons d'en reparler plus tard.

* *

Au moment de mettre sous presse cette livraison, nous recevons une bonne nouvelle dont nous nous empressons de faire part à nos lecteurs, regrettant de ne pouvoir donner la place d'honneur à ce vénérable document, précieux encouragement pour les restaurateurs de l'œuvre de saint Grégoire. En réponse à l'hommage fait à Sa Sainteté d'un exemplaire du *Liber Gradualis*, publié récemment¹, N. S. P. le Pape Léon XIII vient d'adresser au R. P. Dom Pothier, bénédictin de Solesmes, une lettre des plus flatteuses. Nous sommes heureux d'en reproduire à la page suivante le texte et la traduction.

1. LIBER GRADUALIS, à S. Gregorio Magno olim ordinatus postea, Summorum Pontificum auctoritate recognitus ac plurimum auctus, cum notis musicis ad majorum tranites et codicum fidem figuratis ac restitutis, in usum Congr. Benedictinæ Galliarum, etc. — Tournay Belgique), Desclée-Le-fevre et Co.

A NOS ABONNÉS

La musique, qui devrait être jointe à ces livraisons, sera envoyée séparément avec les titres et table de la 8^{me} année.

B R E F

DE N. S. P. LE PAPE LÉON XIII

*Dilecto Filio Religioso Viro Josepho Pothier
O. S. B. in cœnobium Solesmense. Solesmes in
Gallia.*

LEO PP. XIII

DILECTE FILI RELIGIOSE VIR, SALUTEM ET APOSTOLICAM
BENEDICTIONEM

Redditum fuit Nobis a Ven. Fratре Nostro Johanne Baptista Cardinali Episcopo Tusculano opus musicæ sacræ a vobis in lucem editum, vestrumque munus tum propter ejus meritum, tum propter illa quæ spectatissimus Vir Nobis significavit, libenti gratoque animo accepimus. Agnovimus enim, Dilecte Fili, vos solertem operam dedisse explicandis et illustrandis veteribus musicæ sacræ monumentis, omnemque diligentiam adhibuisse, ut illorum accuratam rationem et formam, ex antiquis lucubrationibus a majoribus vestris magna cura servatis, artis musicæ cultoribus exhiberetis. Hac in re, Dilecte Fili, non solum laudandam ducimus industriam vestram, quæ in opere difficultatis et laboris pleno plurium annorum curas insumpsit, sed etiam egregiam voluntatem vestram erga Romanam Ecclesiam, quæ genus illud sacrorum concentuum, qui S. Gregorii M. nomine commendantur, magno semper in honore habendum judicavit.

Quapropter Nos impense cupimus ut hæ Nostræ litteræ vobis sint testes commendationis, quæ præclara studia vestra historiam disciplinam decus musicæ sacræ spectantia tanto magis prosequimur, quo magis adversorum temporum asperitatem elucantes, honori religionis et Ecclesiæ strenue famulari contenditis. Adprecantes autem clementissimum DEUM ut virtutem vestram sua potenti gratia roboret, quo in dies magis lux ejus luceat coram hominibus, Apostolicam Benedictionem in auspiciis cœlestium munerum et in pignus paternæ Nostræ dilectionis, Tibi, Dilecte Fili, cunctisque religiosis sodalibus tuis, peramanter in Domino impertimus.

Datum Romæ apud S. Petrum, die 3 Martii
An. 1884, Pontificatus Nostri Anno Septimo.

LEO PP. XIII.

*A Notre cher fils Joseph Pothier, religieux de
l'Ordre de Saint-Benoît, au monastère de So-
lesmes (France).*

LÉON XIII, PAPE

CHER FILS, SALUT ET BÉNÉDICTION APOSTOLIQUE

Notre vénérable frère, Jean-Baptiste, Cardinal Evêque de Frascati, nous a remis le livre de chant sacré que vous avez publié. Nous avons reçu avec plaisir et reconnaissance votre hommage, et à cause du mérite de l'ouvrage, et aussi pour ce que le très digne Cardinal nous a fait connaître. Nous savons en effet, cher fils, avec quelle intelligence vous vous êtes appliqué à interpréter et à expliquer les antiques monuments de la musique sacrée, et comment vous avez mis tout votre zèle à montrer à ceux qui cultivent cet art la nature même et la forme exacte de ces anciens chants, tels qu'ils ont été autrefois composés, et tels que vos pères les ont avec grand soin conservés. Nous pensons, cher fils, qu'il faut en cela louer non seulement vos efforts à poursuivre une œuvre pleine de difficulté et de labeur, qui vous a demandé plusieurs années d'un travail assidu, mais aussi l'amour dont vous vous êtes montré particulièrement animé envers l'Eglise Romaine, qui a jugé digne d'être toujours tenu en grand honneur ce genre de mélodies sacrées que recommande le nom de saint Grégoire le Grand.

C'est pourquoi Nous désirons que Nos lettres vous soient un témoignage de Notre recommandation pour les remarquables études que vous avez consacrées à l'histoire, à la discipline, à la beauté du chant sacré. Nous tenons d'autant plus à vous donner ce témoignage que, surmontant les adversités de ces jours mauvais, vous luttez bravement pour le service et l'honneur de la religion et de l'Eglise. Suppliant donc le DIEU très clément de fortifier, par la puissance de sa grâce, votre courage, afin que sa lumière brille chaque jour davantage devant les hommes, Nous vous accordons avec amour dans le Seigneur, comme gage des dons célestes et en témoignage de Notre paternelle dilection, à vous, cher fils, et à tous vos frères dans la vie religieuse, la Bénédiction Apostolique.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 3 mars 1884,
la septième année de notre Pontificat.

LEO PP. XIII.

MUSICA SACRA

REVUE DU CHANT LITURGIQUE
ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

HONORÉE D'UN BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE PIE IX

ALOYS KUNC, DIRECTEUR

Un numéro par mois — paraissant du 20 au 30 du mois — contenant 12 pages de texte et des morceaux de chant ou d'orgue, empruntés aux chefs-d'œuvre classiques ou composés par des maîtres contemporains.

Les abonnements sont pris à l'année, jusqu'à révocation formelle faite par le souscripteur. — Ils datent du 1^{er} janvier. — Tout souscripteur qui n'a pas formellement renoncé à son abonnement avant le 15 décembre est considéré comme acceptant un nouvel abonnement pour l'année suivante.

12 livraisons, renfermant au moins 48 pages de musique, CHANT ou ORGUE

France et Algérie, Alsace et Lorraine : 8 fr. — États d'Europe : 10 fr. — États-Unis de l'Amérique du Nord, Canada, Colonies françaises, etc. : 12 fr.
Texte seul, sans musique, France : 6 fr. — Étranger : 7 fr. 50 c.

Adresser franco un bon sur la poste à l'ordre de M. JOSEPH DARGEIN, Administrateur, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

Les lettres, manuscrits et autres envois concernant la rédaction doivent être adressés franco au Directeur de la Revue, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

SOMMAIRE

TEXTE. — I. Un nouveau Bref de N. S. P. le Pape. — II. Le Graduel de l'édition de Ratisbonne. L'abbé F. P. (suite). — III. Petites remarques musicales faites récemment dans les principales villes de l'Europe centrale. Le chev. X. Van ELEWYCK (suite et fin). — IV. La Rédemption de Ch. Gounod et la presse parisienne. — V. Nécrologie : M. Charles Vervoitte. — VI. Chronique et Bibliographie.

MUSIQUE. — Messe à deux voix égales avec accompagnement d'orgue, par l'abbé Stanislas MATTEI (suite).

I

UN NOUVEAU BREF DE N. S. P. LE PAPE LÉON XIII

Le 5 mars dernier, S. S. Léon XIII a daigné honorer d'un bref le savant dom Joseph Pothier, moine de la congrégation française de Saint-Benoît, pour le féliciter de son *Graduel* de chant grégorien. Cet ouvrage a été composé et rédigé d'après les anciens manuscrits, spécialement des manuscrits trouvés dans les couvents, et fait le plus grand honneur au zèle infatigable aussi bien qu'à l'érudition du savant bénédictin.

(Nos lecteurs connaissent déjà ce bref du Saint-Père.)

Dès que ce bref eut été publié, immédiatement ceux qui refusent d'accepter l'édition de chant grégorien faite par les soins de la Congrégation des Rites et que les brefs de Pie IX et de Léon XIII, aussi bien que le dernier décret du 10 avril 1883, ont déclaré le « chant légitime et authentique » de l'Église romaine, cherchèrent à s'en prévaloir. On publia dans la presse, et spécialement dans la presse française, des articles où l'on déclarait que le Saint-Siège avait approuvé par ce bref le chant liturgique contenu dans le *Graduel* du P. Pothier comme étant conforme aux véritables enseignements de saint Grégoire le Grand. Combien ces assertions étaient futiles et erronées, le bref suivant adressé par le Saint-Père au P. Pothier, en date du 3 mai 1884, le démontre surabondamment.

Dans ce bref, il est déclaré que le *Graduel* du P. Pothier a été loué comme étant un travail purement scientifique et estimable par l'érudition dont il fait preuve relativement à la musique sacrée ancienne, mais que les dispositions prises par l'organe de la Congrégation des Rites, et spécialement par le décret du 10 avril 1883, restent entières, et ces dispositions le Saint-Père les confirme et déclare vouloir (*decernimus*) qu'elles aient pleine vigueur.

Voici la teneur de ce bref, dont l'autorité compétente nous a donné communication :

Dilecto Filio Religioso Viro Josepho Pothier
O. S. B.

Solesmes in Gallia
LEO PP. XIII

DILECTE FILI RELIGIOSE VIR, SALUTEM ET APOSTOLICAM
BENEDICTIONEM

Quamquam Nos ad tuam epistolam rescribentes
quam die 24 decembris anno superiori dedisti, in

A notre cher Fils Joseph Pothier, religieux
de l'Ordre de Saint-Benoît.

LÉON XIII, PAPE

CHER FILS, SALUT ET BÉNÉDICTION APOSTOLIQUE

Bien que dans la réponse que Nous avons faite
à votre lettre du 24 décembre de l'année dernière,

tua tuorumque industria commendanda quam explicandis et illustrandis veteribus musicæ sacræ monumentis attulistis opus Gradualis a vobis editi unice spectaverimus tamquam opus ad historiam et disciplinam seu scientiam musicæ sacræ pertinet et eruditionis gratia institutum uti ex Nostri litteris patet, tamen ne litteræ illæ occasionem falsis interpretationibus præbeant, Tibi Dilecte Fili, significandum in præsens censuimus, Nos in iisdem litteris ad Te datis non eam mentem habuisse ut vel minimum a Decreto per Congregationem Nostram Sacris Ritibus præpositam die 10 aprilis anno superiore auctoritate Nostra vulgato cuius initium « Romanorum Pontificum sollicitudo » recederemus, nec consilium Nostrum fuisse opus Gradualis Nobis oblatis ad Liturgiæ Sacræ usum approbare, quam in rem opus ipsum accurato examini memoratæ Congregationis ut moris est Apostolicæ Sedis in hujusmodi negotiis, necessario fuisset subjiciendum. Hac mente Nostra Tibi significata qua memorati Decreti vim firmam ratamque esse decernimus, Apostolicam Benedictionem in pignus paternæ dilectionis, et in auspiciis cælestis præsidii Tibi tuisque, Dilecte Fili, peramenter in Domino impertimus.

Datum Romæ apud S. Petrum die 3 maji an. 1884. Pont. Nostri anno VII.

LEO PP. XIII.

(*Moniteur de Rome.*)

en louant l'habileté avec laquelle vous et vos frères avez expliqué et commenté les anciens monuments de la musique sacrée, Nous avons uniquement considéré le Graduel édité par vous comme un ouvrage concernant l'histoire et la science de la musique sacrée, et écrit au point de vue de l'érudition, ainsi qu'il résulte de la teneur de Notre lettre, toutefois, afin d'éviter que cette lettre ne donne occasion à de fausses interprétations, Nous avons jugé, très cher fils, devoir vous faire connaître par la présente que, dans la lettre susdite que Nous vous avons adressée, Nous n'avons pas eu la pensée de Nous écarter, en quoi que ce soit, du décret publié, en vertu de Notre autorité, le 10 avril de l'année dernière, par Notre Congrégation des saints Rites, et commençant par ces mots : *Romanorum Pontificum sollicitudo*, et que Notre intention n'a pas été d'approuver, pour l'usage de la sainte Liturgie, le Graduel qui Nous a été offert, lequel aurait dû nécessairement, à cet effet, être soumis à un soigneux examen de la même Congrégation, selon la coutume du Siège Apostolique en pareil cas. Cette explication donnée, par laquelle Nous déclarons vouloir que la force du susdit décret soit pleine et entière, Nous vous accordons affectueusement dans le Seigneur, à vous, cher Fils et à vos frères, comme gage de Notre amour paternel et comme présage de la protection céleste, la Bénédiction Apostolique.

Donné, à Rome, près Saint-Pierre, le 3 mai 1884, la septième année de Notre Pontificat.

LEON XIII, Pape.

II

LE GRADUEL

DE L'ÉDITION DE RATISBONNE

— Suite¹ —

Un troisième principe suivi dans la correction médicéenne du Graduel est la suppression d'un grand nombre d'imitations mélodiques.

Dans ses conseils aux compositeurs de plainchant, Guy d'Arezzo, qui avait puisé ses procédés dans l'étude des chants grégoriens en usage, leur recommande les imitations comme un moyen de donner de l'agrément à leurs mélodies.

« Tantôt, dit-il, ce sera le même trait répété à un autre degré de l'échelle. » Ainsi, après avoir chanté *mi la fa*, vous chanterez *sol ut la*.

« Tantôt la mélodie retournera sur ses pas, suivant en sens inverse le chemin qu'elle vient de parcourir. » Ainsi, après *fa la sol*, vous chanteriez *sol la fa*.

« Ailleurs, la mélodie ayant décrit en montant un circuit, une ligne, reprend en descendant un circuit semblable symétriquement opposé au premier. » Ainsi un premier membre de la mélodie étant noté *sol la ut si*, le membre suivant serait noté *sol fa ré mi*.

Les imitations, les répétitions, les renversements, les traits symétriques appartiennent à tout

genre de musique. Ce sont des procédés suggérés par la nature et par le goût.

Il serait difficile de montrer ici tout ce que l'antique chant grégorien renfermait de richesses de ce genre. Je dois me borner à quelques exemples pris dans le Graduel et encore de préférence dans les pièces les plus connues.

Le commencement du *Christus factus est* au Jeudi Saint offre un exemple de répétition :



La communion du même jour, *Dominus Jesus*, fournit plusieurs exemples d'imitations, les unes strictes, les autres plus larges, s'adaptant d'ailleurs parfaitement aux paroles du texte. On peut s'en convaincre en étudiant cette pièce même dans quelque-une des éditions modernes autre que celle de Ratisbonne.

Je transcris ici la version donnée par le *Liber Gradualis* des Bénédictins de France :

Comm.
II.

1. Voir la livraison de janvier 1884.



Le mot *Dominus* est deux fois noté de la même manière. Les deux membres de phrase : *cum discipulis suis* et *lavit pedes eorum*, sont presque entièrement semblables. La mélodie du membre *et ait illis* est reproduite dans le membre final *ita faciatis*. La même intonation se remarque aux mots *cum discipulis*, *lavit pedes*, et *Magister*, *ut et vos*. Cette communion est l'une des pièces les plus intéressantes au point de vue des imitations.

Les correcteurs de l'édition médicéenne ont entièrement détruit cette économie. Comme cette antienne est presque syllabique et qu'elle ne sort aucunement des limites les plus ordinaires du ton, on ne saurait attribuer les modifications au besoin d'abrégé, ni à celui de faire rentrer la mélodie dans des limites plus abordables. La version médicéenne offre même des notes beaucoup plus nombreuses au mot final *faciatis*, et l'étendue de la pièce est la même.

La seule raison des corrections, c'est que ces imitations ont été jugées monotones par les correcteurs qui les ont supprimées pour les remplacer par des phrases mélodiques dont ils sont les premiers et uniques auteurs.

L'antique mélodie ne se retrouve, et encore est-ce avec quelques modifications, qu'aux trois membres de phrase suivants : *Postquam cœnavit*, *Scitis quid fecerim*, *Exemplum dedi vobis*. Les six autres membres ont été tellement changés qu'il est impossible, sauf au premier *Dominus*, d'y retrouver quoi que ce soit de la mélodie ancienne.

Cet exemple est loin d'être isolé; on en trouve, sinon d'aussi complets, au moins de semblables dans toutes les parties du Graduel.

Sans sortir de la messe du Jeudi Saint, il y avait une imitation évidente quoique un peu libre entre les deux membres de phrase : *in cruce Domini nostri Jesu Christi* et *in quo est salus, vita et resurrectio nostra*. Les correcteurs de l'édition médicéenne ont fait disparaître la similitude. Dans le Graduel *Christus factus est*, la répétition du commencement a disparu, ainsi que l'imitation qui se trouvait aux syllabes *om* et *no* des mots *omne nomen*.

L'introït *Gaudeamus* de l'Assomption, où les imitations sont assez nombreuses et assez frappantes, a subi une correction qui n'en laisse rien subsister. Dans l'*alleluia* de la même messe, la mélodie du commencement avec le *jubilus* entier se retrouvait sur les mots *exercitus Angelorum*. Cette répétition a été supprimée dans l'édition médicéenne.

Un certain nombre d'*alleluia* présentent ce caractère que la mélodie du *jubilus* est reproduite sur diverses paroles du verset. Ainsi en est-il, par exemple, de l'*alleluia* : *Ego sum Pastor*

bonus, du deuxième dimanche après Pâques. La mélodie du *jubilus* est deux fois répétée dans le corps du verset, presque sans aucun changement, deux variantes légères nécessitées par le texte. De plus le troisième membre de phrase : *et cognoscunt me meæ*, était, pour la mélodie, la répétition du deuxième *et cognosco oves meas*. Les correcteurs de l'édition médicéenne ont détruit ces imitations ou répétitions, excepté une seule : dans leur version, *et cognosco*, *et cognoscunt* sont notés de la même manière. C'est un exemple devenu très rare et presque unique dans tout le Graduel médicéen. La mélodie du *jubilus* a été profondément modifiée, et on ne retrouve pas le *jubilus* nouveau aux deux endroits du verset où l'ancien se voyait auparavant.

Le soin avec lequel les correcteurs médicéens ont fait disparaître les répétitions, les imitations, les traits symétriques partout où ils se montraient ouvertement, est la meilleure preuve de fait qu'ils ont eu en cela un principe bien arrêté. C'est une modification nouvelle introduite dans l'antique chant traditionnel. Sans discuter l'opportunité ni la valeur de ce genre de correction, on ne saurait nier qu'elle ne soit de grande importance, et que de ce chef encore l'édition médicéenne est une véritable refonte de l'antique chant grégorien.

Nul n'ignore que l'étendue normale de chacun des tons du plain-chant est d'une octave avec extension facultative à la note élevée d'un degré au-dessus de la note supérieure, et à la note inférieure d'un degré à la note la plus basse de l'échelle tonale :

1^{er} ton : de *ré* à *ré*, avec faculté de monter à *mi* ou de descendre à *ut*;

2^e ton : de *la* à *la*, avec faculté de monter à *si* bémol ou de descendre à *sol* :

3^e ton : de *mi* à *mi*, avec faculté de descendre à *ré*; je ne me rappelle pas d'exemple du 3^e ton montant au *fa*.

Ainsi des autres tons.

Mais il peut arriver que certaines pièces du premier ton renferment des phrases appartenant à l'échelle du deuxième ton. Il en est ainsi dans le graduel *Universi* du premier dimanche de l'Avent. Ces tons sont mixtes ou surabondants.

Un certain nombre de Graduels commencent dans le ton plagal, par exemple dans le sixième ton, et leur verset est du ton authentique, par exemple du cinquième ton.

De là résulte pour ces morceaux une étendue supérieure à l'octave. Ces graduels mixtes peuvent descendre à l'*ut* et s'élever au *fa* supérieur.

La correction médicéenne a réduit l'étendue de ces pièces, et l'a ramenée à n'avoir pas plus d'une octave.

Bien souvent même, quoique la mélodie ne sortît point des limites normales, les correcteurs ont cru devoir diminuer l'étendue.

Il y avait dans le Graduel de quatre-vingt à quatre-vingt-dix pièces dépassant les limites de l'octave. Une douzaine, bien que corrigées, ont cependant conservé une étendue exceptionnelle. Les autres ont été ramenées aux limites de l'octave.

Les deux tons qui ont donné lieu au plus grand

nombre de corrections sont le 5^e et le 7^e. Chacun deux a près de trente pièces ainsi diminuées d'étendue, tandis qu'il n'y en a pas quinze pour les sept autres tons.

Voici les procédés suivis pour ce genre de corrections. Dans les Graduels mixtes du cinquième et du sixième ton, tantôt les correcteurs ont supprimé les notes inférieures à la finale et gardé les notes supérieures jusqu'au *fa* inclusivement. Tantôt ils ont gardé les notes inférieures à la finale et supprimé les notes supérieures à l'*ut* ou au *ré*. Dans tous ces cas, la mélodie ancienne a été modifiée ou totalement changée.

Les pièces du septième ton, lorsqu'elles s'élevaient jusqu'au *la* ou même bien souvent au *sol* seulement, ont été corrigées. A celles qui s'élevaient jusqu'au *la*, on a laissé parfois quelques *sol*. Les autres et celles qui ne montaient qu'au *sol* ont été ramenées au *fa* comme note culminante.

Comme ces pièces ne dépassaient pas les limites normales du ton, je me demande pourquoi ces corrections. J'hésite entre ces deux raisons dont chacune se recommande par quelque côté : faciliter aux chantres la lecture de ces pièces dont les notes supérieures sortent des lignes accoutumées et dont l'élévation exige la clef d'*ut* sur la deuxième ligne; ou bien remettre au rang ces mélodies trop grandes, trop brillantes et trop triomphales du septième ton : *qui se exaltat humiliabitur*.

L'abaissement des phrases élevées de ces morceaux s'est fait parfois en retranchant les notes sans changer entièrement la mélodie, d'autres fois en faisant descendre la mélodie tout entière, enfin, pour quelques pièces trop connues ou trop difficiles à corriger, par un changement de ton. C'est ce qu'ont fait les correcteurs pour l'*Alleluia Pascha nostrum* du jour de Pâques et pour l'*Audi, filia* de sainte Cécile; ces deux pièces sont du premier ton dans l'édition médicéenne.

C'est par une correction semblable que le très riche Graduel du cinquième ton *Probasti me* de la fête de saint Laurent a été pourvu d'une mélodie du huitième ton.

Dans ces changements de mélodie, les correcteurs ne se sont pas toujours préoccupés de conserver le caractère du chant qu'ils réformaient. Bien souvent même ils semblent avoir pris à tâche de donner au chant un caractère tout opposé, transposant dans le haut de l'échelle les membres de phrases qu'ils trouvaient au bas, et faisant descendre au bas ce qui était en haut. Ils n'avaient pas plus souci de conserver le dessein que la hauteur des parties soumises à la correction. Comme ils renaient dans les autres passages quelque chose du dessein primitif, les pièces ainsi réformées offrent un assemblage assorti, avec tout l'art qu'ils y purent mettre, d'ancien et de nouveau, de formules usitées et de traits inconnus des premiers auteurs du chant grégorien.

Ce dut être, pour les correcteurs, un travail bien ingrat, et je ne doute pas qu'ils n'eussent préféré de beaucoup créer de toutes pièces un Graduel tout nouveau. Au lieu d'avoir à fondre leurs idées avec celles des premiers auteurs du chant, il leur eût été certainement plus facile et

plus agréable de n'avoir qu'à suivre leurs propres conceptions. Je comprends le grand Palestrina vouant à la destruction ses essais en ce genre et reconnaissant son impuissance à exécuter ce prodigieux travail. L'illustre Bainsi nous fait voir à ce sujet « le plus grand homme que l'on connaisse en fait d'art et de science musicale devenu « inférieur à un bambin, *divenuto da meno di un bambolo* pour avoir voulu porter une main « profane (je cite Bainsi) sur le chant des Pères « et des Docteurs de l'Eglise », ou comme il le dit un peu plus loin, pour avoir voulu, « avec les « idées humaines, corriger ce chant divin » (Mem. stor. crit. II, pp. 119, 123).

D'autres après lui eurent plus de courage et de succès! Le même Bainsi, sans approuver entièrement la correction des Graduels, des Offertoires et autres pièces de ce genre, préfère encore l'œuvre médicéenne aux corrections faites ailleurs, à cause de ce qu'elle a gardé de la saveur antique, quoiqu'on y sente un peu trop l'art et le moderne (pp. 120, 121).

Quoi qu'il en soit, les corrections ayant pour but de diminuer l'étendue des pièces du septième ton sont très importantes, surtout mélangées qu'elles sont avec des corrections d'une autre nature.

Pour que le lecteur en puisse juger, je vais transcrire quelques strophes corrigées du *Lauda Sion*.

Voici d'abord les deux strophes correspondantes : *Quod in cœna et Docti sacris institutis*.

Quod in cœna Christus gessit, Fa-ci-endum hoc
expres-sit In su - i me-mo-ri-am.
Doc-ti sa - cris ins-ti-tu-tis, Pa-nem,
vi-num in sa-lu-tis Conse-cra - mus hos - ti - am.

La comparaison de ces mélodies avec celles qui ont été et sont encore partout en usage fera connaître la nature et la gravité des modifications. On voudra bien remarquer comment les correcteurs, pour éviter la monotonie et faire cadrer certains accents avec l'élévation de la note, ont traité de deux façons différentes les vers auparavant semblables. Le procédé est appliqué tout le long de la prose.

Voici deux autres strophes également correspondantes; les troisièmes vers seuls diffèrent.

A su-men-te non conci-sus, Non confra-ctus,
non di-uisus : In-te-ger ac-ci - pi-tur.

Su-mit unus, sumunt mille: Quantum isti,
tan-tum ille: Nec sumptus consu-mi-tur.

Je termine par les deux suivantes, où la diversité est plus grande :

Ec-ce panis Ange-lo-rum, Fa-ctus cibus vi-a-
to-rum: Ve-re panis fi-li-orum, Non mittendus
ca-nibus.

In fi-guris præsi-gna-tur, Cum I-sa-ac im-mo-
la-tur: Agnus Paschæ depu-ta-tur: Datur manna
pa-tri-bus.

Les cantilènes du chant grégorien se rapprochent plus ou moins de deux types extrêmes. Le premier type est le chant *syllabique*, dans lequel à chaque syllabe du texte répond une note du chant, et à chaque note une syllabe : à ce premier type appartiennent presque entièrement les préfaces communes, les antiennes des vêpres férielles. L'autre type est celui des *traits neumatiques*, vocalises plus ou moins développées sur une même syllabe du texte ; à ce type appartiennent entièrement les *jubilus* qui font suite à l'*alleluia*, et les passages semblables des Graduels.

Quoique le premier type soit celui de la majeure partie de chacune des antiennes, on le trouve rarement sans mélange. Le second type n'est jamais seul dans une pièce de chant : il est toujours associé, dans une certaine mesure, au premier.

Dans les morceaux et les passages appartenant au type syllabique, le rythme est déterminé principalement par le texte : il consiste à faire ressortir dans l'exécution les divisions du texte, phrases et membres de phrase, et accentuer les syllabes accentuées du texte, à la façon dont un bon orateur fait sentir les divisions et subdivisions de ses périodes, et dont il accentue les syllabes importantes. C'est une déclamation véritable, plus solennelle que celle de la conversation, et même que celle du discours.

Dans les passages appartenant au type neumatique, le texte ne peut plus servir seul à déterminer le rythme et par conséquent à donner la clef de la bonne exécution. Il faut, dans ces vocalises, des divisions, des notes plus accentuées, des notes plus légères ; certains sons doivent être considérés comme des ornements, préparant, développant ou complétant d'autres sons plus importants. Sans

ces divisions et ces accents, ces vocalises ne seraient qu'un véritable chaos. Les sons qui les composent ont, à la vérité, tant d'affinité, leurs rapports sont si naturels que la suite, même dépourvue de tout rythme, n'en est pas désagréable. Mais ces longues séries deviennent vite fastidieuses ; elles ne semblent répondre à aucune pensée artistique. Il y a la matière d'un chant susceptible de beauté ; mais l'absence de la forme rend cette matière insupportable. Il y faut la distinction, la disposition, la lumière et la vie.

Or, c'est avec la lumière et la vie que ces pièces neumatiques ont été primitivement composées. Leurs divisions étaient soigneusement marquées et fidèlement exécutées. On avait grand soin de conserver dans la transcription des signes neumatiques la forme de chacun d'eux et la manière dont ils étaient groupés. Et l'on recommandait instamment aux chantres de faire ressortir, dans l'exécution, les divisions et les groupes indiqués par l'écriture. Voilà pourquoi, dans la notation neumatique, avec ou sans portée, nous distinguons diverses espèces de notes, les unes simples (*punctum*, *virga*), les autres composées de deux sons (*pes*, *clivis*, *epiphonus*, *cephalicus*, *distrophia*), de trois sons (*torculus*, *porrectus*, *scandicus*, *climacus*, *tristropha*), etc.... Voilà pourquoi encore nous voyons ces signes divers diversement agglomérés et formant comme des mots et des membres de phrase mélodiques.

Dans cette notation, aucune forme de note, simple ou composée, n'a de valeur absolue quant à la durée. Les sons représentés par chaque signe neumatique sont longs ou brefs, selon que le requiert le rôle qu'ils jouent dans la mélodie. Voilà pourquoi, dans les manuscrits, en neumes sans portée, un certain nombre de signes neumatiques sont surmontés de lettres indiquant le plus ou moins de rapidité à leur donner dans l'exécution. Ces signes de vitesse sont remplacés dans la notation sur portée par la manière dont se groupent les figures neumatiques, appelées alors ligatures.

La correction médicéenne n'a point conservé la distribution des passages neumatiques en groupes distincts. Toutes les notes appartenant à une même syllabe de texte sont serrées en un seul groupe. Il en est de même des notes formant le *jubilus* des *alleluia*. On trouve bien quelques *jubilus* partagés en groupes distincts, mais le nombre en est fort restreint ; de plus, des formules semblables se voient çà et là, en beaucoup plus grand nombre, sans aucune division. De là résulte clairement que les rares divisions qui se voient en quelques *jubilus* sont des exceptions sans portée, des anomalies dans le système général.

La correction a modifié également le fondement rythmique de la notation. Elle a admis trois formes de notes répondant à trois valeurs relatives constantes, la note à queue qui est *longue*, la note carrée qui est *brève*, et la note losange qui est *semi-brève* ; ces valeurs ne sont pas tout à fait absolues et mathématiquement proportionnelles, ainsi qu'on le voit par l'instruction mise en tête du Vespéral de Ratisbonne (in-12, 1879, p. xx). Mais ce n'en sont pas moins trois valeurs relatives en ce qu'une des formes est plus longue ou plus

brève qu'une autre, et constantes en ce que toujours la note carrée sera plus brève que la caudée avec laquelle elle est en rapport.

A ces modifications très importantes s'en ajoute une autre qui, pour l'être moins, mérite cependant d'être signalée. Il y a dans le Graduel un certain nombre de mélodies communes à plusieurs pièces. Ce sont des formules dont le fond est constant, quoique diversement adapté aux textes. Les repos y sont les mêmes, et on y arrive par des circuits semblables; ce sont les mêmes traits mélodiques ayant, dans les pièces, la même place, le même rôle, le même caractère.

Les correcteurs de l'édition médicéenne semblent avoir pris à tâche de diversifier ces formules. La formule de l'*alleluia* du huitième ton, dont le premier exemple se voit au premier dimanche de l'Avent, n'a pas moins de six manières différentes pour le mot *alleluia* et pour le *jubilus*. La formule de l'*alleluia* du deuxième ton, de la troisième messe de Noël, est encore plus riche de variantes; elle en a au moins huit. Les différences sont plus considérables encore dans les versets. Il en est de même pour les autres genres de pièces.

On ne saurait attribuer ces diversités à l'inadvertance ou à l'incurie des correcteurs. Il faut y voir la pensée, déjà bien accusée dans d'autres genres de correction, d'éviter la monotonie et d'introduire de la variété.

Je termine ici cette série d'observations sur les corrections faites à l'ancien chant par les correcteurs de l'édition médicéenne, et je crois pouvoir conclure, en réponse à la question qui m'a servi de point de départ : *En quel sens l'édition de Ratisbonne contient-elle le chant de saint Grégoire ?* par les assertions suivantes :

Si l'on ne considère dans le chant de saint Grégoire que le genre diatonique de sa gamme, la distinction de ses tons authentiques et plagaux d'après la finale et l'étendue, le genre phrasé de ses mélodies syllabiques ou presque syllabiques, l'emploi de vocalises plus développées sur certaines syllabes du texte, le chant de l'édition de Ratisbonne est le chant grégorien.

Outre ces caractères généraux, il reste encore, du chant primitif, dans le Graduel de Ratisbonne, le ton dans lequel sont écrites presque toutes les pièces de chant, quelques-unes seulement ayant été remises dans un autre ton, et le dessein général d'un certain nombre de phrases mélodiques.

Si l'on considère dans le chant grégorien, les mélodies intégralement prises; avec leur développement, avec leurs phrases, leurs traits, leurs notes tels qu'une tradition écrite de sept siècles nous les fait connaître, on doit avouer que le Graduel de Ratisbonne ne contient aucunement l'ancien chant grégorien : il n'y a pas une seule pièce, pas même un seul membre de phrase qui n'ait subi quelque correction, et les corrections légères sont la très minime exception.

Ceux donc qui, se fondant sur je ne sais quelles présomptions, s'imaginent encore que ce chant serait conforme à l'ancien usité et conservé autrefois dans l'Eglise romaine, doivent quitter cette erreur en vertu de l'axiome de droit que la présomption cède devant le fait.

F. P.

III

PETITES REMARQUES MUSICALES

FAITES RÉCEMMENT DANS LES PRINCIPALES VILLES
DE L'EUROPE CENTRALE

— Suite 1 —

Nous voici à Munich. Je n'ai point cherché l'occasion de faire, cette année, en cette capitale, des observations sur la matière de la musique sacrée.

De Munich, Messieurs, j'ai fait le long voyage du Salzkammergut. En ma qualité de maître de chapelle belge, j'ai cru de mon devoir d'aller saluer notre savant et laborieux confrère M. Johann Habert, à Gmunden am Traunsee. Vous le savez, Gmunden est une localité enchantée. C'est dans cette délicieuse vallée autrichienne, située sur les bords de la Traun, que vivent modestement trois ou quatre familles souveraines, aujourd'hui dépossédées de leurs trônes. Malgré ce royal et brillant entourage, M. Habert n'a point une grande quantité de musiciens à son service. Son église et son orgue sont peu remarquables. Le célèbre directeur de la *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik* s'occupe avant tout de théorie. Il venait de partir pour la célèbre abbaye d'Einsiedlen en Suisse, dont les moines, la chose vous est connue, sont d'ardents et d'intelligents partisans de l'orchestre dans l'église. J'ai eu le regret de ne point trouver M. Habert chez lui.

Nous voici arrivé à Vienne. Pour cette capitale, Messieurs, j'aurai à toucher différents points.

Parlons d'abord de la chapelle impériale, de sa bibliothèque et du conservatoire. Le premier maître de chapelle de la Cour, lequel cumule avec ses fonctions celle de Directeur du conservatoire de Vienne, est encore toujours M. Helmersberger, l'artiste érudit, intelligent, zélé, que toute l'Europe connaît. J'ai entendu exécuter à grand orchestre, à la Hofcapelle et en présence de S. M. l'Empereur d'Autriche, entouré de sa Cour, une messe que dirigeait M. Helmersberger et dont l'auteur est Jean-Hugues Worzischeck, compositeur bohémien de la première moitié de ce siècle. Cette partition n'est pas un chef-d'œuvre. Elle ne brille ni par de grandes qualités, ni par des défauts saillants. Elle fait néanmoins partie du répertoire courant de la maîtrise.

A part quelques voix de soprano, dames et enfants, qui n'ont pas assez de velouté, à part des éclats parfois un peu trop bruyants chez les cuivres, l'ensemble vocal et instrumental est très complet à la chapelle et très remarquable; les solistes du chœur ont une douceur exceptionnelle.

Je ne crois pas qu'il existe quelque chose d'approchant de cette vaste organisation dans aucune église catholique d'Europe. Disons encore que l'organiste est à la hauteur de sa mission, mais son instrument, comme partout en Autriche et en Allemagne, laisse à désirer. Ce qui à Vienne est blâmable absolument, c'est le système de réponses

1. Voir la livraison de février et mars 1884.

en chœur, sans accompagnement, aux paroles du prêtre officiant. Je comprends l'harmonisation de l'*amen*, du *cum spiritu tuo*, tel qu'on le fait en cette capitale. Mais donner la même formule aux quatre réponses de la préface de la messe, dont les types mélodiques sont absolument différents entre eux, cela est impossible, Messieurs. L'effet en est détestable.

Vous savez que la bibliothèque de la Hofcapelle est une des plus riches de notre temps. Je n'en recommencerai point la description, qui a été faite souvent, mais qu'il me soit permis de vous apprendre, avec joie, que j'y ai découvert une cantate, chœurs et petit orchestre, avec sarabandes courantes, gavottes, chacones et autres pièces légères, le tout manuscrit et signé par Fiocco. L'auteur l'a dédié au prince de Vaudemont, gouverneur de Milan (13 juin 1699). Pierre-Antoine Fiocco, père du célèbre maître, dont j'ai retrouvé et publié, il y a six ans, les chefs-d'œuvre, était maître de chapelle de l'église de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles. Il possédait avec ce titre celui de maître de chapelle du duc de Bavière. Sa cantate, conservée à Vienne, est très intéressante au point de vue de l'époque. J'espère pouvoir sous peu en mettre une copie sous les yeux de l'Académie.

J'ai constaté, à la bibliothèque de la Hofcapelle, un fait de détail qui mérite d'être rapporté. Leurs Majestés notre Roi et notre Reine des Belges se sont mariés il y a bien plus qu'un quart de siècle. A l'occasion de leur mariage, à Sainte-Gudule, une messe très belle de notre collègue M. Jules Busschop a été exécutée avec le plus grand succès. Cette œuvre est incontestablement l'une des plus remarquables qui aient paru, dans notre pays, pendant les cinquante premières années de notre indépendance. Elle a été éditée au moment du mariage royal. On vient de l'adresser officiellement, il y a trois mois, de Belgique à la Hofcapelle de Vienne, comme nouveauté musicale !!! Je ne m'étonne plus, chers collègues, que nos auteurs nationaux éprouvent du retard à être connus hors du pays.....

Passons en Hongrie.

Dans la ville de Buda-Pesth, capitale du royaume, je ne me suis occupé ni de l'enseignement musical qu'on y dit très avancé, ni des théâtres.

Venons aux églises catholiques de Hongrie. Leur musique ressemble à celle des églises d'Autriche. Mais c'est plus bruyant, moins fin; il n'y a pas d'onction religieuse.

Un temple où j'ai été vraiment impressionné par l'exécution de la musique sacrée, c'est l'église grecque non unie de Pesth. La grand'messe ou, pour mieux dire, l'office, qui y ressemble, était célébré par un archimandrite venu du Caire. Quoique la paroisse compte trente mille âmes, il n'y avait qu'un seul fidèle en prières au temple, plus une quinzaine de curieux, comme nous. Mais la maîtrise était au complet. Une vingtaine de choristes, hommes et femmes, parfaitement dirigés, ont chanté d'admirables motets écrits dans le style non diatonique, sans orgue, avec une justesse, une pureté, une expression telles que je n'ai jamais rien entendu de pareil.

Ce n'est donc pas à Ratisbonne, Messieurs, mais

bien chez les Grecs de Pesth, que nos professeurs de chant choral feraient bien d'envoyer leurs disciples. Je ne crains pas d'être contredit en ceci par qui que ce soit.

Après les Hongrois, disons un mot des Bohémiens ou Tschèques.

La célèbre cathédrale de Prague, dans laquelle d'importants travaux sont entrepris en ce moment et qui est située à côté du palais de notre princesse Stéphanie, sur le Hradschin, possède un bon orgue. Il n'est pas grand, mais ses jeux de fonds sont substantiels et fins, et en même temps l'organiste le manie avec calme; l'artiste n'abuse pas de ces affreux registres, dits de fourniture, dont on fait un si fréquent usage en Italie et en Autriche. J'ai entendu chanter les vêpres de la fête de saint Wenceslas, ancien roi de Bohême. Cette solennité est nationale. Le vieux cardinal de Schwarzenberg officiait au chœur, entouré de son chapitre, dont, par un honneur exceptionnel, tous les membres ont droit à la mitre épiscopale. La cérémonie n'a pas été sans me rappeler celles d'autrefois dans la basilique Saint-Pierre à Rome. Elle était vraiment imposante.

A Dresde, j'ai entendu la grand'messe dite royale, exécutée avec orchestre, en présence du Roi. A l'église catholique, il y a tous les dimanches, en présence de la famille royale, l'exécution d'une messe solennelle avec accompagnement d'orgue et d'orchestre. L'organiste, d'une très grande valeur, est M. Edm. Kretschmer, que nous avons couronné en Belgique, pour une partition sacrée, dans une lutte fameuse à laquelle plus de cent compositeurs de douze nationalités différentes ont pris part. Sur son orgue, M. Kretschmer prélude très correctement, mais un peu froidement. C'est d'ailleurs un artiste dont l'humilité égale le talent. Le maître de chapelle de Dresde est le professeur Wüllner. L'orchestre et les chœurs sont très nombreux. Nulle part je n'ai rencontré à l'église un si fort déploiement d'exécutants. On a chanté, en ma présence, la célèbre messe en *ré*, de Mozart. Le Graduel et l'Offertoire, écrits par un autre maître, étaient des chœurs sans accompagnement, dans lesquels, j'ai hâte de le dire, on n'a nullement détonné. Mais, pour la messe proprement dite, les ensembles, chœurs, bois, cordes, cuivres, m'ont paru manquer de proportionnalité. D'un autre côté, plusieurs des mouvements étaient précipités, ce qui m'a étonné pour l'Allemagne. Quant aux solos, comme à Vienne, ils étaient chantés avec douceur et onction, ainsi que cela convient à l'église, où le rythme théâtral est toujours d'un mauvais effet. Les dames sont aussi nombreuses que dans la capitale de l'Autriche, mais ici, comme là, j'ai constaté plus d'esprit de recueillement chez les solistes que dans les chœurs, dans l'orchestre, aux principaux passages de la partition. Somme toute, Messieurs, en Saxe comme en Autriche on a conservé, malgré quelques imperfections, les traditions des grands maîtres et des exécutants du commencement de ce siècle. La maîtrise y est restée une école dont les principes se sont perpétués pendant des générations. Si j'ai signalé quelques faiblesses isolées à l'église de Dresde, veuillez ne pas en conclure que je ne sois plein d'admira-

tion pour l'organisation musicale dirigée aujourd'hui par le professeur Wüllner. Elle est belle; elle se rapproche de celle de la Hofcapelle viennoise. En Belgique, nous n'avons pas de maîtrise qui puisse lui être comparée.

Me voici, Messieurs, au bout de la petite note bien simple et bien familière que j'ai l'honneur de vous communiquer; elle concerne exclusivement ce qui se passe actuellement dans les villes principales de l'Europe centrale. Je ne me suis pas attaché aux solistes du chant, ni dans les églises, ni au théâtre. Ces éléments ne sont pas fixes, et, grâce à la facilité des communications, on arrive à les entendre un peu partout.

Dans les chœurs, en général, les voix d'hommes sont meilleures que les voix de femmes. Les orchestres ne sont pas parfaits, mais il y en a, certes, de très recommandables. Passé trente ou quarante ans, nos chefs d'orchestre et nos compositeurs pouvaient avoir grand intérêt à aller demander des leçons au-delà du Rhin. L'Allemagne n'a pas reculé. Quoique je ne sois pas complètement wagnérien, je n'hésite pas à dire que le maître de Bayreuth a scruté très profondément dans les questions d'harmonie et d'esthétique, qu'il a ouvert des voies nouvelles et donné le jour à des aspects qu'on ne prévoyait pas. Mais si l'Allemagne n'a nullement reculé, notre chère Belgique, elle, a avancé. Comme me le disait récemment un artiste allemand naturalisé belge depuis longtemps, M. Staps, l'habile chef de la musique militaire de notre Roi : « C'est plutôt à nos voisins à venir contempler les progrès belges qu'à nous à chercher, avec le zèle d'il y a quarante ans, à apprendre ce qui se réalise dans leurs centres musicaux! »

CHEV. X. VAN ELEWYCK.

IV

RÉDEMPTION

ET LA PRESSE PARISIENNE

L'Union internationale des compositeurs, qui a pour président honoraire M. Ernest Reyer, membre de l'Institut, pour président effectif M. Bruneau et pour secrétaire M. Méliot, s'est donné pour but de produire devant le public parisien les compositions symphoniques ou lyriques, en dehors des ouvrages dramatiques proprement dits, des maîtres français et étrangers.

A tout seigneur, tout honneur :

La série s'est ouverte aujourd'hui 4 avril par *la Rédemption*, de M. Charles Gounod, l'un des plus illustres maîtres, actuellement vivants, de l'école française.

M. Charles Gounod nous apprend, dans une courte notice placée en tête de sa partition, que l'idée lui en vint pendant l'automne de 1867; il en écrivit le *libretto* à Rome, pendant l'hiver de 1867 à 1868, chez son ami Hébert, le peintre de *la Malaria*, alors directeur de l'Académie de France. Quant à la musique, M. Charles Gounod n'en composa en ce temps-là que deux fragments,

la « Marche au Calvaire » et le début du premier morceau de la troisième partie « la Pentecôte ». Il ne termina ce travail que douze ans plus tard, et le donna enfin au festival de Birmingham en 1882.

La *performance* d'aujourd'hui n'est donc une première audition que pour la France :

Le plan général de *Rédemption*, décrit par M. Gounod lui-même, est l'exposition lyrique des trois grands faits sur lesquels repose l'existence de la société chrétienne : la passion et la mort du Sauveur; sa vie glorieuse sur la terre depuis sa résurrection jusqu'à son ascension, enfin la diffusion du christianisme dans le monde par la mission apostolique. Ces trois parties, ou trilogie, sont précédées d'un prologue sur la création, la chute de nos premiers parents et la promesse d'un libérateur. On voit, par cet exposé sommaire, que le poème de M. Charles Gounod, conçu et réalisé dans la Ville Eternelle, est d'une inspiration pleinement et sincèrement catholique, quoique, par une singularité digne de remarque, son auteur l'ait dédié à sa très gracieuse Majesté la reine Victoria, chef suprême de l'Eglise anglicane sous le titre de Défenseur de la Foi (*Defensor of the Faith.*)

Je n'entreprendrai pas, au courant de la plume, l'étude détaillée d'une partition considérable à tous égards, dont l'exécution ne dure pas moins de trois heures entières. Il me suffit d'en caractériser la portée générale et d'en signaler quelques points culminants.

On ne saurait classer *la Rédemption* de M. Gounod ailleurs que parmi les oratorios. Mais ce terme générique ne précise rien; tel oratorio, par exemple le *Mosé* de Rossini, s'adapte tout naturellement aux perspectives du théâtre, et tels autres opéras, que je ne nomme pas, perdraient moins qu'on ne croit à se résigner aux conditions restreintes de l'exécution concertante.

Eh bien! ce n'est pas du tout le cas de *la Rédemption*; rien n'y rappelle ou n'y prévoit les combinaisons ou les effets du théâtre. Préoccupé de sa synthèse religieuse, M. Gounod en a disposé les éléments sous la forme descriptive, narrative et contemplative, sans jamais entrer dans le domaine de l'action.

Veut-on me permettre une définition qui, dans ma pensée, est exclusive de toute irrévérence ou de toute critique? Je comparerai *la Rédemption* à une messe chantée, dans laquelle l'Épître et l'Évangile tiendraient une très large place, tandis que les mystères de la foi y seraient expliqués et célébrés non par le prêtre, mais par les personnes sacrées elles-mêmes. Tel est l'aspect d'ensemble de cette composition magistrale, et j'y insiste: Mon appréciation ne comporte ni réticence ni insinuation. Quelle que soit l'élévation mystique du but visé par M. Gounod, la gravité de l'œuvre ne nuit pas à son attrait artistique. C'est de la musique sincère, vraiment émue, qui touche souvent, et qui n'ennuie jamais.

Tout au plus signalerai-je l'uniformité d'un certain nombre de récitatifs procédant par demitons conjoints, lesquels engendrent naturellement de trop fréquentes séries de progressions harmoniques ascendantes ou descendantes.

Mais la coupe des morceaux, le choix des rythmes et des mélodies attestent, au contraire, la variété et la fraîcheur d'esprit du maître, qui vient, à quelques heures d'intervalle, de triompher dans le profane et le sacré.

Gounod, sacrifiant en cela à une théorie qui se dit moderne, quoiqu'elle ne soit, à tout prendre, que renouvelée de l'enfance de l'art, fait apparaître au prologue, avec le médiateur divin, une « mélodie typique » qui, l'annonçant partout, résonnera même à travers les affres du Calvaire, et se fera entendre pour la neuvième et dernière fois au moment où Jésus, au jour de l'Ascension, remonte dans son royaume céleste. Elle est belle et largement expressive, cette mélodie typique, mais le développement en est tel qu'elle ne s'impose pas dès l'abord à la mémoire de l'auditeur, et qu'ainsi ne répond-elle pas rigoureusement à l'idée d'une mélodie caractéristique, idée qui, à mon sens, n'est pas exempte d'une certaine puérité.

Considérez, au contraire, l'effet foudroyant produit dans le quatuor avec chœurs des lamentations de la sainte Vierge, par l'apparition du *Stabat mater* de la liturgie catholique, et vous mesurerez l'influence qu'une phrase musicale nettement dessinée produit sur l'âme et le sens de l'auditeur. Il est, du reste, admirable, ce quatuor, repris avec la plainte de la Vierge par les chœurs, l'orchestre et l'orgue, dans une tempête d'harmonie qui n'en altère en rien la valeur expressive.

A citer encore, dans la scène du Calvaire, le chœur ironique du peuple et des prêtres insultant le Crucifié, morceau découpé comme à l'emporte-pièce, et rendu plus saisissant encore par sa brièveté.

Les mêmes qualités de facture sont à louer dans le chœur : « Christ est ressuscité. »

Une pure merveille, par exemple, c'est le cantique en *fa* majeur « Vos bontés paternelles » dit par le premier soprano et repris en quatuor par les trois autres récitants, alto, ténor et basse. Gounod n'a rien écrit de plus recueilli ni de plus suave. On l'a fait bisser d'acclamation.

A travers les chœurs, pleins d'ardeur et d'élan mystiques, qui remplissent la dernière partie de l'œuvre, le discernement du public a su arrêter et applaudir au passage une inspiration particulièrement délicate, écrite pour le même quatuor; c'est le morceau en *la* majeur : « Il a dit à toute misère... »

Mais arrêtons-nous, et parlons des interprètes. M^{me} Albani-Gye, venue tout exprès à Paris, a fait applaudir les qualités de premier ordre que l'univers musical lui connaît : une voix d'une étendue rare et d'une limpidité de cristal, qui lui permet d'attaquer avec une exquise douceur et de tenir avec une sonorité tranquille l'*ut* au-dessus des lignes; et de plus un style aussi pur que la voix. L'apparition unique de M^{me} Albani a été grandement fêtée.

Quant à M. Faure, si je ne parle de lui qu'en second, ce n'est pas que mon admiration sincère ne le maintienne au premier rang, surtout après la séance d'aujourd'hui. La partie de récitant confiée à M. Faure ne comprend que des phrases de

récitatif, et quelques fragments dramatiques; mais il en a su faire une étonnante création dans laquelle on ne le remplacerait pas. Interpréter, même en toute bienséance, le caractère du divin Sauveur, est une entreprise des plus délicates. C'est là, précisément, que triomphe M. Faure, par la magie d'un style incomparable.

Lorsqu'il prononce ces paroles adressées par le Sauveur au bon larron, dans un court dialogue où Gounod a mis toute sa tendresse d'âme :

En vérité, je te le dis,
Nous serons aujourd'hui tous deux en paradis...

et cette autre parole sacrée : « Pourquoi m'avez-vous abandonné, mon DIEU ! » ou bien encore : « Tout est consommé ! », le public tout entier se sent saisi d'un sentiment de piété, qui se serait volontiers traduit par des prières ou par des pleurs. De tous les succès de M. Faure, je n'en connais pas qui fassent plus d'honneur à sa glorieuse carrière d'artiste.

Tout le monde, du reste, a fait son devoir : M^{me} Rosine Bloch, très touchante dans la plainte de la Vierge; M^{me} Léopold Ketten, excellente musicienne; son mari, M. Léopold Ketten, un ténor que nous avons entendu autrefois aux Italiens, et qui maintenant propage ses qualités de style et de méthode comme professeur au Conservatoire national de Genève; enfin, un lauréat du Conservatoire de Paris, M. Fournets, dont la belle voix de basse s'est fait apprécier, même à côté de Faure.

Heureux début pour l'Union internationale. Elle en doit remercier l'illustre maître à qui nous devons le consolant spectacle d'avoir vu plusieurs milliers de Parisiens, absorbés pendant trois heures, comme au plus attachant des drames, par le récit des principales scènes de l'Évangile. Je le remercie, pour mon humble part, de nous avoir ramenés, ne fût-ce que pour un jour, vers cette source éternelle de justice, de lumière et de vérité.

(*Le Figaro.*)

Auguste VITU.

* *

La première des cinq séances annoncées par la nouvelle Société de l'Union internationale des compositeurs avait lieu hier dans la vaste salle du Trocadéro, et était consacrée à l'audition de *Rédemption*, l'oratorio de M. Gounod, qui fut exécuté pour la première fois, l'année dernière, au festival de Birmingham.

La partition de *Rédemption* est précédée d'un commentaire de l'auteur; je ne puis mieux faire que de lui laisser la parole pour expliquer l'objet de son œuvre :

« Cet ouvrage, dit M. Gounod, est l'exposition lyrique des trois grands faits sur lesquels repose l'existence de la société chrétienne, et qui sont : 1^o la passion et la mort du Sauveur; 2^o sa vie glorieuse sur la terre depuis sa résurrection jusqu'à son ascension; 3^o la diffusion du christianisme dans le monde par la mission apostolique. »

Ces trois parties de la présente trilogie sont précédées d'un prologue sur la création, la chute de nos premiers parents et la promesse d'un libérateur.

Le prologue débute par une série de modulations chromatiques, dont l'enchaînement va *crescendo* et s'épanouit sur les sonorités combinées de l'orgue et de l'orchestre.

La chute de l'homme est exposée par deux récitants, l'un ténor, l'autre baryton ; ici apparaît pour la première fois l'orchestre à la *mélodie typique* de l'Homme-Dieu rédempteur, mélodie qui va traverser et dominer tout l'ouvrage. On voit que les théories wagnériennes ont exercé leur influence sur M. Gounod. Ce prologue se termine par un choral d'un beau caractère.

Dans la première partie, nous assistons d'abord à la condamnation de Jésus. La phrase du Sauveur : « Si j'ai fait quelque mal, rendez-en témoignage », est presque textuellement la reproduction musicale de la phrase de Valentin dans *Faust* : « Ce qui doit arriver, arrive à l'heure dite ».

La *Marche au Calvaire* est, d'après M. Gounod, le premier morceau qu'il ait composé dans *Rédemption*. Le caractère en est saisissant, mais peut-être le maître s'est-il involontairement souvenu de la *Marche au supplice*, de Berlioz.

Dans le *Crucifiement*, je remarque l'effet mouvementé et saisissant du chœur des Juifs qui insultent le Christ, et le contraste de la phrase du Sauveur : « Pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. »

Mais j'ai hâte de passer à la magnifique scène de *MARIE au pied de la Croix*. La Mère de Jésus dit une mélodie désolée sous laquelle l'orchestre fait entendre le chant du *Stabat Mater* ; chaque mesure est marquée d'un grand accord de harpe, puis la mélodie est reprise par le chœur, tandis que l'orgue et l'orchestre font entendre le chant sacré. Cette scène est absolument admirable, et l'enthousiaste ovation qui a été faite à ce moment-là à M. Gounod n'était que l'expression unanime de l'émotion de tous les auditeurs.

Dans la scène des *Deux larrons*, je citerai la courte phrase du bon larron et le beau choral qui précède la *Mort de Jésus*.

Les *Ténèbres* sont peintes par une série de dessins chromatiques dont la formule est familière à M. Gounod. La *Mort du Christ* est traitée avec grandeur et simplicité. Dans la scène dite *Tremblement de terre*, j'ai noté l'effet formidable que produit l'orgue en venant tout à coup s'unir aux voix et à l'orchestre.

Le choral qui termine cette première partie a l'envergure d'une conception de Haendel, et l'effet produit a été immense.

Le chœur par lequel ouvre la seconde partie est surtout remarquable par la persistance des sonneries de trompettes placées aux deux extrémités de la tribune.

On a beaucoup remarqué la petite marche d'orchestre des *Femmes allant au sépulcre*. Un fragment exquis de ce morceau, c'est le petit trio des saintes femmes.

La mélodie de l'ange leur annonçant la résurrection de Jésus est ingénieusement traitée : elle monte par une progression diatonique, tandis que la basse suit le mouvement contraire, jusqu'au moment où, dit M. Gounod dans sa préface : « sur les mots : *il est ressuscité*, le chant et la basse fran-

chissent subitement un espace de *tierce* exprimant ainsi, que le Christ, par sa puissance divine, a triomphé du tombeau et de la servitude de la mort. »

L'auteur a pris une sage précaution en expliquant ainsi cet effet si intentionnel, qu'il serait difficile de deviner.

L'apparition de Jésus aux saintes femmes est une belle déclamation que M. Faure a magistralement interprétée.

Le chœur des gardiens du sépulcre, chœur dialogué, dans lequel ceux-ci expriment leur étonnement et leur frayeur de la disparition du corps du Christ, est plein de mouvement et de couleur.

Le trio des femmes saintes devant les apôtres, avec son allure de menuet, m'a semblé faire tache dans cette œuvre dont le caractère religieux est si bien soutenu.

M^{me} Albani a voulu redire la phrase : « Vos bontés paternelles », et on l'a réentendue avec plaisir.

La deuxième partie de l'oratorio conclut par un chant d'une puissante sonorité : « Ouvrez vos portes éternelles ».

Les dernières mesures de l'orchestre, reprenant avec l'orgue la *mélodie typique* et le dernier accord confié aux trompettes seules, couronnent magnifiquement ce puissant finale.

La troisième partie de *Rédemption* est intitulée : *la Pentecôte*. Elle commence par une délicieuse introduction et un chœur de femmes d'un délicieux effet.

Une phrase d'orchestre superbe ouvre la scène des apôtres en prière ; le duo des récitants et la mélodie du Saint-Esprit la terminent dignement.

Enfin, l'ouvrage finit par un chœur très développé, dont la grandiose allure rappelle un peu celle du finale de la symphonie écossaise de Mendelssohn. La conclusion de ce chœur est traitée en fugue dont le développement s'arrête, et amène la formidable cadence plagale après laquelle M. Gounod a écrit le mot « fin » sur sa partition.

L'interprétation de *Rédemption* est plus que remarquable ; il suffira de citer les noms de M^{mes} Albani et Rosine Bloch, et de M. Faure, tous artistes hors ligne. Ils ont été très bien secondés par M. Ketten, un ténor qui sait chanter, et M. Fournets, une des plus belles voix de basse qui soient au Conservatoire ; M. Saint-Saëns tenait l'orgue, c'est tout dire. L'orchestre et les chœurs étaient dirigés par M. Gounod, qui, après son magnifique succès de la veille, a conduit toute cette exécution sans fatigue apparente et a dû être heureux et fier de l'accueil qu'il a rencontré.

Les compositeurs français qui, de nos jours, se sont essayés dans l'oratorio sont rares ; les moyens d'exécution leur ont longtemps manqué, et, disons-le, il paraissait difficile que ce genre de musique pût jamais s'acclimater en France.

C'est pour cela, sans doute, que M. Gounod fit d'abord entendre son ouvrage en Angleterre. Il est heureux que la nouvelle Société qui vient de se fonder ait eu l'idée d'inaugurer ses concerts par *Rédemption*.

L'exécution de cette œuvre à Paris est un hon-

neur pour notre pays et un nouveau triomphe pour le grand musicien qui l'a conçue.

(*Le Clairon.*)

GASTON SERPETTE.

* *

Le monument du Trocadéro, ce chef-d'œuvre du mauvais goût, a du bon : il offre à la Société de l'Union internationale des compositeurs une salle de dimensions suffisantes pour donner ses concerts.

C'est par la trilogie sacrée de *Redemption* que la Société débute. On ne peut que la féliciter. *Redemption*, dont j'ai annoncé la première audition, est une grande œuvre, non pas parfaite, non pas même constamment belle, mais dénonçant de très hautes tendances.

Est-ce un *oratorio* ?

Oui, si par *oratorio* on entend une grande symphonie religieuse.

Non, si l'on donne à ce mot la signification d'œuvre religieuse conçue et exécutée d'après les traditions des grands maîtres de la musique sacrée.

M. Gounod, compositeur dramatique, a dramatisé son sujet.

Ce n'est pas qu'il soit tombé dans l'erreur ou dans l'hérésie de M. Massenet, écrivant son *Eve* ou sa *Marie-Madeleine*. M. Massenet est libre penseur et s'en vante. Dans *Eve*, il a voulu peindre (il ne chante pas, il peint... s'il était peintre il chanterait) il a voulu peindre la femme devenant femme; dans *Marie-Madeleine*, il a voulu peindre la courtisane amoureuse d'un prophète — la Madeleine et la Salomé, c'est tout un.

M. Charles Gounod n'a vu dans la *Rédemption* que la *Rédemption*.

Il est chrétien, il est catholique et le dit bien haut. Sa symphonie religieuse veut être religieuse et est religieuse. Il croit, il aime, il prie. La *Rédemption* regorge de foi.

Lui-même a pris soin d'expliquer et de définir son œuvre.

« Cet ouvrage, dit-il, est l'exposition lyrique « des trois grands faits sur lesquels repose l'existence de la société chrétienne, et qui sont : 1° la « passion et la mort du Sauveur; 2° sa vie glorieuse sur la terre, depuis sa résurrection jusqu'à « son ascension; 3° la diffusion du christianisme « dans le monde par la mission apostolique. »

Au début de sa « trilogie », M. Charles Gounod « expose » la chute de nos premiers parents et la promesse d'un Rédempteur.

L'orgue et l'orchestre se marient dans un ensemble très noble, et le maître trace, dans une grande phrase mélodique, à la manière de Wagner, le caractère général de l'œuvre.

Vient ensuite la condamnation du Christ. Rien de bien remarquable à signaler.

La *Marche au supplice* est d'un effet poignant : mais le maître a peut-être trop visé à l'effet. Je reviendrai sur cette tendance — tendance qui me semble contraire au vrai caractère de l'*oratorio*.

Le *Crucifiement* mérite le même reproche — si j'ose dire que c'est un reproche.

La phrase de Jésus :

Pardonnez-leur...

est d'un charme ineffable : mais trop « féminin » et surtout trop dramatique. Le Calvaire, ici, devient un théâtre.

La scène des lamentations de la Mère de Dieu au pied de la croix est un pur chef-d'œuvre. Ici le maître a très heureusement usé des chants traditionnels de l'Eglise. L'effet est grandiose et l'impression irrésistible.

Jamais peut-être M. Charles Gounod n'avait montré plus d'habileté dans le maniement de l'orchestre. Il a su combiner la masse orchestrale, la harpe et l'orgue dans un ensemble vraiment merveilleux.

La scène des *Deux larrons* et les *Ténèbres* appartiennent à un art moins élevé. La *Mort du Christ*, qui commence avec une simplicité grandiose, se termine par une recherche d'effet trop théâtrale où la préoccupation du pittoresque se fait trop sentir.

Cette première partie se termine par un choral écrit dans la manière archaïque. C'est une page du plus grand style, et si toute l'œuvre était conçue dans ce sentiment elle prendrait place à côté du *Messie* de Hændel. Mais ce morceau d'architecture musicale jure, en quelque sorte, avec le reste où dominant les intentions scéniques.

Sauf le chœur final, qui est magnifique, la seconde partie me semble inférieure à la première. La marche des *Femmes allant au sépulcre* a paru un peu trop mièvre; elle est travaillée avec soin, mais pleine de coquetteries musicales vraiment déplacées, et le chœur des gardiens du tombeau, effrayés par la disparition du corps de Jésus, est un chœur d'opéra.

Quant à la troisième partie, elle est admirable d'un bout à l'autre. La scène des apôtres en prière est un chef-d'œuvre de musique sacrée et la fin traitée en fugue appartient, comme la conclusion de la première partie, au genre classique ou dogmatique le plus élevé.

J'ai parlé de l'interprétation. Elle a été excellente. On a surtout applaudi M. Faure et M^{me} Albani. Je n'insiste pas à cet égard, mais j'ai à cœur de revenir sur l'ensemble de l'œuvre.

Rédemption est incontestablement une grande symphonie religieuse : M. Gounod est un croyant, et sa foi vive et même militante se fait jour lorsqu'il écrit même des morceaux profanes. Mais *Rédemption* n'a pas cette hauteur continue, cette unité puissante, cette largeur de conception, cette sévérité presque terrible qui caractérisent les modèles du genre.

On y sent, à côté de l'inspiration catholique, la préoccupation scénique.

Un *oratorio* doit être une fresque, et non un tableau. Le « tout » y est combiné avec une rectitude architecturale. Chaque épisode vise moins à l'effet immédiat qu'à une impression générale. Les divers personnages ne vivent pas d'une vie ordinaire, ils deviennent des symboles, des entités, les parties d'un tout surhumain.

C'est dans ce sentiment que Michel-Ange a conçu et exécuté son *Jugement dernier*, qui est un *oratorio* pictural, et que Hændel a compris son *Messie*, qui est une fresque harmonique.

De temps à autre, dans *Rédemption*, M. Gounod

s'élève jusqu'à ces hauteurs esthétiques, mais l'homme de théâtre reprend le dessus, et la symphonie, tout en gardant un caractère religieux et même mystique, sort des grandes lignes, du cadre gigantesque de l'oratorio.

De plus, on pourrait dire que le maître paraît trop dans son œuvre, qu'il la remplit comme indiscrettement de sa personnalité.

Il donne à Jésus quelque chose de sa féminité un peu morbide. Son Sauveur n'est pas assez fils de DIEU, égal à DIEU et fait homme tout en restant DIEU. Il se plaint comme un homme — ou plutôt comme une femme. On voudrait retrouver dans les accents de l'Être immense mourant sur la croix quelque chose de la puissance divine et vengeresse. Jésus souffre, pleure, demande à son Père pourquoi il l'a abandonné, mais sa divinité domine tout cela. C'est ce que les peintres des époques de foi ont compris. Leurs christes sont navrés de douleur, mais empreints d'une majesté formidable...

Ce « défaut » a en revanche merveilleusement servi M. Gounod, quand il s'est agi d'exprimer les douleurs de la Vierge-Mère. Son *Stabat* est un des plus beaux de la musique sacrée. Il dépasse de beaucoup le trop vanté *Stabat* de Pergolèse.

En somme, il est fort heureux que l'Angleterre n'ait pas été seule à goûter l'œuvre considérable que nous venons d'entendre au Trocadéro.

M. Gounod marche sans conteste à la tête de l'école française actuelle, et l'audition de sa grande trilogie consacrera aux yeux de tous cette situation artistique.

Simon BOUBÉE.

(*Gazette de France.*)

* * *

De jeunes compositeurs de talent se sont associés pour faire connaître leurs œuvres; c'est à merveille. Ils ont eu le bon goût de céder à Gounod la place d'honneur et d'inaugurer leurs festivals par l'exécution splendide d'un oratorio du maître, encore inconnu à Paris; c'est mieux encore. Certaine coterie affecte aujourd'hui de le prendre de très haut avec l'auteur de *Faust*. Les plus dédaigneux, comme de juste, sont ceux qui ont le plus largement vécu de la desserte, et poussé plus loin l'art d'accommoder ses restes. Il est bon de voir quelques jeunes protester contre de pareilles tendances et reconnaître hautement pour leur chef le plus vaillant champion de notre renaissance musicale. Grâce à l'initiative de l'Union internationale des compositeurs, la même semaine nous l'aura montré sous ses deux aspects caractéristiques. *Sapho* et la *Rédemption* sont, en effet, comme les deux termes d'une lente évolution qui, de l'amour païen, s'élève peu à peu jusqu'à la contemplation des béatitudes célestes. Ne semble-t-il pas qu'en les rapprochant à un jour d'intervalle le hasard ait voulu nous faire embrasser d'un coup d'œil la glorieuse carrière de notre grand compositeur?

L'œuvre nouvelle de Ch. Gounod comprend un prologue et trois parties : la passion et la mort du Christ, la vie glorieuse de Jésus ressuscité, enfin la vocation des apôtres. Le prologue raconte la

création et la chute de l'homme. Il débute par un prélude instrumental, où l'esprit de DIEU est représenté planant au-dessus de l'abîme. Des successions d'accords altérés, montant par progression constante, se résolvent en *ut* majeur : l'homme est sorti du néant. Deux récits alternés peignent son bonheur avant la faute, son désespoir après sa chute. C'est alors qu'apparaît, exposée par les violons, la mélodie caractéristique dans laquelle s'incarne le Sauveur, phrase pleine de noblesse et d'onction qui traverse l'œuvre et reparaît à chaque phase de la vie du Christ.

La première partie gravite autour de la « Marche du Calvaire ». Les cris de la foule furieuse répondent à la mélodie des saintes femmes, construite sur le plain-chant liturgique de l'hymne des Rameaux. Les vieux maîtres excellaient à ces contrastes, et Gounod s'est nourri de leurs leçons. Les deux motifs marchent parallèlement d'abord, puis se superposent en un formidable ensemble, dont la péroraison se fait sur une énergique cadence plagale.

L'avouerai-je pourtant? Le côté descriptif et dramatique de la scène m'a semblé faiblement rendu. On croirait que le maître a reculé devant la peinture fidèle du sujet, et qu'il a pris conseil de son collègue M. Bouguereau, là où il eût fallu s'inspirer de Rubens. Peut-être aussi le souvenir de la « Marche au supplice » de la *Symphonie fantastique* est-il pour quelque chose dans cette trop prudente réserve.

Mais Gounod se retrouve tout entier dans sa belle phrase du Christ : « Ils ne savent pas ce qu'ils font », dit par M. Faure avec son grand style, et à laquelle la mélodie caractéristique sert d'accompagnement. Très belles aussi les stances de la Vierge, imitées à dessein du *Stabat* de l'Eglise

J'ai gardé pour la fin quatre chœurs hors ligne, qu'il faut admirer sans réserve, l'avant-dernier surtout, en accords parfaits. Voici bien cette grandeur calme et sereine, apanage des grands maîtres, et dont la préoccupation régnante se trahissait déjà dans *Gallia* et dans *Polyeucte*.

Je glisserais rapidement sur la seconde partie, si elle ne renfermait une page de premier ordre, l'air avec chœur : « Vos bontés paternelles », que M^{me} Albani a dû répéter aux acclamations de toute la salle.

La troisième partie, le cénacle, est la plus remarquable au point de vue de la facture. Ici, tout est à citer : la délicieuse introduction, les deux airs de soprano — qui ont été un nouveau triomphe pour la cantatrice, — la prière des apôtres, enfin l'hymne apostolique avec son bel intermède, le quatuor : « Venez à moi, vous tous qui souffrez et pleurez. »

L'interprétation a été de tout point remarquable. Les chœurs et l'orchestre ont rivalisé de bonne tenue. M. C. Saint-Saëns n'avait pas dédaigné de se charger de la partie d'orgue, et jamais le colossal instrument de Cavaillé-Coll n'avait été à plus belle fête.

On sait que Ch. Gounod a écrit lui-même le poème de sa partition. L'allure de l'œuvre y gagne, comme aussi la sincérité de l'expression. Ce

sont les paroles d'un croyant traduites dans une magnifique langue musicale, et je ne sache rien de plus touchant que cet acte de foi spontané d'un grand artiste en cheveux blancs.

(*Le Moniteur.*)

JACQUES TRÉZEL.

* *

Le poème de *Rédemption* est mystique et théologique; il comprend trop d'éléments qui, par le fait, ne sauraient être suffisamment développés, et le côté purement humain se trouve sacrifié. Imaginez une lecture de l'Évangile au cours de laquelle on s'interromprait souvent pour se communiquer ses émotions : voilà à peu près l'effet que m'a produit cet oratorio. Malheureusement, la lecture est trop coupée, et les réflexions sont trop courtes. J'arrive au bout; mille détails m'ont frappé et j'ai mal saisi la suite des choses.

M. Gounod fait, dans l'oratorio, justement le contraire de ce qu'il fait au théâtre. Dans ses partitions dramatiques, il conserve à chaque morceau une forme définie, au lieu de suivre point par point le mouvement de la scène. Dans *Rédemption*, voici qu'il ne construit plus ses morceaux à la façon ordinaire, mais qu'il les fonde en un large ensemble cimenté par les récits. Ce procédé conviendrait mieux, ce me semble, au théâtre qu'au concert, tandis que le procédé opposé conviendrait mieux au concert qu'au théâtre. Mais M. Gounod n'est point de cette opinion, et l'on ne saurait nier que sa *trilogie sacrée* soit son œuvre la plus remarquable.

Ce que je dois constater, c'est que le succès a été immense, que l'on a battu des mains sans discontinuer, que plusieurs pages ont été bissées, que M. Faure et M^{me} Albani ont été admirables, que M. Ketten a fait apparaître un rare talent de chanteur, que M^{lle} Bloch, M^{me} Ketten et M. Fournets ont été à la hauteur de leur tâche, et que l'orchestre et les chœurs ont vaillamment donné sous la direction du maître.

L'audition n'a été pour M. Gounod qu'un long triomphe, et pour l'Union internationale des compositeurs, elle est du meilleur augure. La tentative est noble, au total, et ses résultats sont certains.

(*Le Gaulois.*)

F.....

* *

La *Rédemption* est, d'après le commentaire qui se trouve en tête de la partition, l'exposition lyrique des trois grands faits sur lesquels repose l'existence de la Société chrétienne : 1° la Passion et la mort de JÉSUS-CHRIST; 2° sa vie glorieuse, depuis sa Résurrection jusqu'à son Ascension; 3° la diffusion du christianisme dans le monde par la mission apostolique. Ces trois parties sont précédées d'un prologue sur la création, la chute d'Adam et Eve, et la promesse d'un libérateur.

Comme vous le voyez, cet oratorio est comme la Genèse du Christianisme; il diffère essentiellement, comme conception générale, de la musique sacrée moderne, en ce sens que le côté dramatique y est absent: il se rapproche davantage des oratorios de Bach et de Hændel. Mais la forme en reste bien moderne; bien que Gounod essaye

de se faire passer pour un réactionnaire — il a beau s'en vanter, on ne le croit pas — la musique de la *Rédemption* contient des hardiesses harmoniques que ne désavoueraient pas les plus intransigeants des wagnériens (voyez la description du chaos); seulement Gounod, qui connaît son Parisien comme pas un, lui dore la pilule, et nous l'avalons voluptueusement.

La *Rédemption* est une belle œuvre, d'une teinte un peu pâle, mais certainement voulue; on dirait d'un tableau conçu par un Puvis de Chavannes et exécuté par un Dubufe. L'espace me manque pour écrire l'analyse de cet ouvrage important; je me bornerai à citer les parties les plus saillantes.

Dans la première partie: la *Marche au Calvaire*, qui a été très applaudie, bien qu'à notre avis elle semble plutôt accompagner l'entrée d'un triomphateur, que mesurer les pas d'un DIEU allant au supplice; le récit de JÉSUS: *O filles d'Israël, ne pleurez pas sur moi*, d'une admirable sérénité; le chœur mystique du Crucifiement; le chant du *Stabat Mater* liturgique; le choral final.

Dans la seconde partie: le chœur mystique de la Résurrection; le récitatif de l'ange annonçant aux saintes femmes que JÉSUS est ressuscité; le solo de soprano: *Vos bontés paternelles*, accompagné par les chœurs, et le final d'une sonorité si pleine.

Dans la troisième partie: l'hymne à la gloire du dernier âge de l'humanité; le solo de soprano exprimant les délices de la Paix; l'hymne apostolique d'un rythme bien franc; le final.

L'interprétation a été excellente; les chœurs et l'orchestre ont marché avec un ensemble remarquable. Les solistes choisis par Gounod se sont montrés dignes de la grande œuvre du maître. Il faut mettre hors de pair M. Faure, qui ne m'a jamais paru meilleur; je ne connais pas de chanteur capable d'interpréter un rôle aussi difficile avec une égale perfection; c'était admirable de diction et de style. M^{me} Albany était venue exprès de Londres pour cette solennité. Je ne pense pas qu'il fût nécessaire d'aller si loin chercher une soliste: M^{me} Albani chante avec beaucoup d'art, mais la voix est sèche et cristalline, et rappelle le timbre étrange de M^{me} de Marimon. M. Ketten, professeur du Conservatoire de Genève, a une voix blanche, mais il s'en sert habilement avec un peu d'afféterie. M^{me} Bloch et M. Fournets ont été également bien accueillis.

(*L'Orphéon.*)

Julien TORCHET.



L'art musical vient de faire une grande perte. M. Charles Vervoitte, l'éminent compositeur de musique religieuse, a succombé mardi soir, 15 avril, à une cruelle maladie. Il n'avait que

soixante-deux ans, mais peu d'existences ont été aussi noblement remplies, car c'était à la fois, et dans toute la force du terme, un artiste de haute valeur et un grand homme de bien. Il laisse une œuvre considérable, aussi largement pensée que purement écrite, toujours exécutée avec succès, et une réputation solidement établie parmi les connaisseurs et les gens de goût. Sa carrière, trop tôt interrompue, avait été longue cependant, car elle avait été singulièrement précoce.

A l'âge où les jeunes musiciens sont encore sur les bancs d'un Conservatoire, il avait déjà obtenu au concours le poste de maître de chapelle à Boulogne-sur-Mer. Plus tard, il fut successivement maître de chapelle de la cathédrale de Rouen, maître de chapelle de Saint-Roch, à Paris, puis, après 1871, inspecteur général des maîtrises de France et des écoles normales. En dernier lieu, il avait la haute direction des études musicales à la maîtrise de la cathédrale de Paris.

Partout et toujours, dans ces emplois divers, Vervoitte montra la même passion ardente et désintéressée pour son art. Dès ses débuts, les maîtres de la critique du temps avaient signalé en lui un apôtre et un rénovateur des grandes traditions de la musique sacrée, qu'avait profondément altérées le mauvais goût des auteurs alors en vogue. Ces traditions, personne mieux que lui ne pouvait les reconstituer et les faire revivre, car son érudition musicale était incomparable. L'histoire de la musique à toutes les époques n'avait pas de secret pour lui, et c'était justement sur cette science profonde que se fondait son culte pour l'art classique. Ce convaincu n'était pourtant pas un exclusif. Il avait l'esprit trop ouvert et trop élevé pour ne pas admirer le beau sous toutes ses formes, et c'est avec un ardent intérêt comme avec un jugement exempt de parti pris qu'il suivait les manifestations les plus modernes de la pensée musicale.

Cette largeur de vues était d'ailleurs en toutes choses le propre de sa nature; aussi bon que délicat, toujours actif et ingénieux pour rendre service, plein de volonté et de finesse à la fois sous les dehors d'une bonhomie distraite, il était de ces hommes qui laissent du bien derrière eux partout où ils ont passé. Ce n'est pas seulement le renom de l'artiste, c'est aussi la mémoire de l'homme qui mérite de vivre. Et si demain, sous les voûtes de la cathédrale où ont lieu ses obsèques, aux nombreux amis qu'il comptait dans tous les rangs de la société, viennent se joindre tous ceux qu'il a secourus, protégés, encouragés, c'est un beau cortège de prières qui l'accompagnera devant ce DIEU qu'il a si bien servi. *(Le Français.)*

Les obsèques de M. Charles-Joseph Vervoitte, compositeur de musique, commandeur de Saint-Grégoire-le-Grand, chevalier de l'Ordre royal de Belgique, chevalier de la Légion d'honneur, ont eu lieu ce matin, à dix heures, à l'église Notre-Dame de Paris.

Dès neuf heures, le cercueil, placé sur un char funèbre orné de nombreuses couronnes, était transporté du domicile mortuaire, 69, rue Raynouard, à l'église métropolitaine.

Derrière le char, un maître des cérémonies portait sur un coussin les décorations de M. Vervoitte.

Le deuil était conduit par le frère du défunt.

La levée du corps, à son arrivée à Notre-Dame, a été faite par M. l'abbé Chenailles, entouré du clergé de la paroisse et de quatre chanoines du chapitre métropolitain.

M^{sr} Guibert, cardinal archevêque de Paris, était représenté par M. l'abbé Petit, chancelier de l'archevêché, vicaire général. M. l'abbé Geindre représentait l'administration.

La maîtrise de Notre-Dame, sous l'habile direction de M. l'abbé Gispitz, maître de chapelle, et secondé par les chœurs du petit séminaire de Saint-Nicolas, a magistralement chanté la messe harmonisée en faux-bourdon, due à la composition du défunt.

L'interprétation du *Pie Jesu* a été particulièrement remarquée.

La messe a été dite et l'absoute donnée par M. l'archiprêtre Bergès.

Dans l'assistance très nombreuse, malgré le mauvais temps, nous avons remarqué la plupart des maîtres de chapelle des églises de Paris; les Frères de la Doctrine chrétienne de Passy, les religieuses du couvent de l'Annonciation, une députation d'élèves de M. l'abbé Roussel, M. Calla, député du seizième arrondissement, venu tout exprès de Nice et arrivé le matin même pour assister aux obsèques de M. Vervoitte.

La Société philharmonique de Boulogne-sur-Mer, qui s'était fait représenter, avait déposé sur le cercueil une fort belle couronne, faite de feuilles de chêne et de laurier.

M. Calla avait également rapporté de Nice une très belle couronne, faite de roses blanches, de lilas et de camélias blancs.

A l'issue de la cérémonie religieuse, les honneurs militaires ont été rendus sur la place du parvis par un piquet du 4^e régiment d'infanterie de ligne, commandé par un sous-lieutenant; puis le cortège funèbre s'est dirigé vers le cimetière d'Auteuil, en suivant les quais de la Seine.

Nous avons été heureux de voir que l'artiste que nous regrettons, que cet homme de bien auquel nous venons de rendre un dernier hommage a reçu les honneurs et les adieux qu'il méritait. La nombreuse assistance qui se pressait autour de son cercueil était unanime à reconnaître tout le bien que Charles Vervoitte avait accompli dans sa laborieuse et intelligente carrière. *(La Patrie.)*

VI

CHRONIQUE & BIBLIOGRAPHIE

Posen 25 avril 1884.

Le vif intérêt qu'inspire à votre estimable journal la rénovation de la musique religieuse dans l'univers catholique tout entier me porte à vous transmettre quelques détails sur les recherches accomplies en ce sens par quelques membres de notre clergé. Une feuille spéciale, fondée il y a

peu de mois travaille à ramener le chant religieux à sa pureté première, et dans ce but, le rédacteur en chef multiplie ses efforts afin de généraliser les chefs-d'œuvre du passé. Cracovie est un écrin précieux, renfermant les plus beaux monuments, ainsi que les plus riches manuscrits des siècles de foi. Aussi c'est vers les archives de cette vieille cité que se sont tournés les réformateurs de la musique religieuse dans notre pays. Leurs espérances n'ont pas été trompées; l'histoire favorisait de ses lumières les recherches: on retrouva les traces de maintes écoles de plain-chant, attachées soit à des églises, soit à des monastères. La plus fameuse de ces institutions remontait à l'année 1545, témoignage vivant du zèle de nos rois pour la gloire du Seigneur. Le roi Sigismond le Vieux fut le fondateur de ce collège, dit des Roratistes, qui demeura attaché à la chapelle des Jagellons, faisant partie de la cathédrale royale de Cracovie. Dix-sept prêtres directeurs se trouvaient à la tête de cette Académie de musique, qui veillait à la pureté du chant d'église dans le pays tout entier, dirigeait la maîtrise de la cathédrale et avait acquis en peu de temps une si grande célébrité, que les plus grands maîtres étrangers tenaient à honneur de lui envoyer leurs œuvres. C'est ainsi que le prince de la musique, l'immortel Palestrina, offrit au collège des Roratistes deux messes, spécialement composées pour la maîtrise royale de la chapelle des Jagellons et portant l'inscription dédicatoire: *Pro capella regia*.

L'une de ces messes semble inédite; l'autre est dédiée à André Bathory, parent du roi de ce nom. Les archives de la cathédrale de Cracovie, soigneusement compulsées, ont livré des trésors inconnus, que l'Académie des lettres et sciences va faire publier à ses frais. Ces découvertes jettent un jour nouveau sur l'histoire de la musique en Pologne depuis le treizième jusqu'au dix-huitième siècle. Il en ressort que le chant religieux différait grandement de celui des autres pays, qu'il s'y trouvait même des divergences rituelles, telle que l'usage de chanter l'Évangile à quatre voix pendant les grand-messes solennelles. Les artistes étrangers ne dédaignaient point de se servir des mélodies nationales et même populaires pour les appliquer à des compositions religieuses. Mais la Pologne ne manquait point non plus de maîtres, et une quantité d'œuvres signées de noms polonais fait honneur à l'inspiration musicale de notre patrie.

Entre autres curieuses découvertes, il est bon de noter un manuscrit du XV^e siècle, contenant la mélodie d'une hymne à l'évêque-martyr saint Stanislas, telle qu'on la chante de nos jours. Il n'est point douteux que cette mélodie ne remonte au treizième siècle, époque de la canonisation du saint évêque. De même peut-être retrouvera-t-on les mélodies notées de tant de pieux cantiques que le passé nous a transmis dans leur sérieuse et pure beauté. Peu de nations peuvent se vanter d'un plus riche trésor de mélodies religieuses que la Pologne. Chaque fête de l'Église en possède un cycle particulier. Noël a ses chants aussi bien que Pâques, et les hymnes de la Passion ont des accents qu'aucune inspiration moderne n'égalera

jamais. Il faut se rappeler que la race slave est très musicale, et que les Polonais, ces soldats de DIEU, allaient au combat en chantant l'hymne de saint Adalbert en l'honneur de la Mère de DIEU toujours Vierge, « Bagaroditsa Dzievitsa! »

(*Le Monde.*)

* *

Les quatre belles séances d'orgue et d'improvisation que M. Eugène Gigout a données à la salle Albert-le-Grand ont eu beaucoup de retentissement. Un véritable auditoire d'élite n'a cessé de prodiguer au célèbre artiste les marques de la plus vive sympathie.

M. Gigout a largement payé de sa personne, dit le *Ménestrel*, comme virtuose, comme compositeur et comme improvisateur, où il excelle entre tous. Ainsi que le fait justement remarquer le *Bulletin musical*, M. Gigout a ce qu'il faut pour improviser: des idées, de la science, l'instinct du plan et la connaissance approfondie des effets d'instrumentation. Ainsi est-ce avec une attention soutenue qu'on aime à le suivre dans ses essais remplis de charme et d'imprévu.

Comme virtuose, M. Gigout a fait entendre quelques-unes de ses remarquables œuvres d'orgue et exécuté avec une rare perfection les chefs-d'œuvre des grands maîtres et de très intéressantes compositions d'auteurs modernes: J.-S. Bach, Hændel, Mendelssohn, Schumann, Niedermeyer, Boëly, Saint-Saëns, Widor, Lemmens, Chauvet, César Franck et Böellmann, ont été interprétés magnifiquement. Aussi personne ne songeait à quitter la salle avant la fin de la séance.

Voilà donc un essai de concert avec orgue seul qui a pleinement réussi. L'éminent organiste de Saint-Augustin a trouvé moyen de satisfaire à la fois les artistes et les dilettantes, ce qui n'est pas facile d'habitude. L'instrument de Merklin, nous écrit-on, se prête d'ailleurs fort bien à tous les effets que peuvent désirer d'aussi habiles artistes que MM. Guilmant et Gigout. La composition en est très heureuse et les timbres soigneusement traités. N'y a-t-il pas de quoi tenter tous les organistes de talent?

H. D.

* *

LE CHRIST, de M. Ch. Poisot. — Une nouvelle audition du bel oratorio: *le Christ*, de notre collaborateur, M. Ch. Poisot, a eu lieu le lundi, 17 mars.

Admirablement exécutée sous l'habile direction de M. Danbé, cette œuvre remarquable a produit la plus heureuse impression sur le brillant auditoire qu'avait peine à contenir la vaste salle Herz.

De l'avis unanime, *le Christ* est une des meilleures compositions lyriques qu'on ait entendues depuis longtemps.

Nous voudrions pouvoir analyser dans tous ses détails l'importante partition du maître; malheureusement, le cadre modeste de notre feuille ne nous le permet point. L'indication, même sommaire, des passages les plus saillants, nous entraînerait trop loin, car des beautés de tout premier ordre se font jour à chaque page.

Et pourtant le compositeur n'a mis en œuvre

que des moyens d'une extrême simplicité, répudiant à la fois les excentricités et les tendances déplorables d'une certaine école qui se pique de caractériser son époque et les formules surannées et vieillies des âges disparus.

Une grande pureté dans le dessin mélodique, une orchestration claire et sobre, et une élévation soutenue dans les idées, telles sont les qualités fondamentales de l'œuvre de M. Ch. Poisot.

Seul, un artiste, maître de son art, et doublé d'un chrétien, fort de sa foi comme M. Poisot, pouvait exprimer si heureusement et si magistralement les ineffables aspirations, les sublimes élans, les mystiques renoncements des saints personnages qui s'agitent autour de Jésus. L'extase et l'exaltation demandent pour être bien rendues en même temps qu'une grande habileté, une conviction profonde.

Cette habileté et cette conviction dont le compositeur a donné des preuves indéniables, nous aurions bien voulu les voir partager par les exécutants, auquel cas, au lieu d'une interprétation seulement correcte, nous aurions pu avoir une exécution pleine d'entrain et de charme.

Les chœurs, mollement dirigés, se sont contentés de solfier leurs parties, et rarement les nuances ont été observées. Ce reproche s'adresse surtout aux hommes; après tout, n'est-ce peut-être pas entièrement la faute des choristes, et l'indécision que nous signalons, provient-elle de cette manie qu'a conservée M. Chevé, de vouloir diriger lui-même ses chœurs. On ne saurait trop s'élever contre les inconvénients d'une double direction.

Les soli, médiocrement chantés par M^{lles} Bronvelli et Mariani, ont heureusement trouvé en MM. Bosquin et Lauwers des interprètes tout à fait à la hauteur.

En somme, magnifique séance et grand succès pour M. Ch. Poisot, que le *Bulletin Musical* avait l'honneur de compter parmi ses amis et collaborateurs.

Il ne nous reste plus qu'à former le vœu qu'après cette nouvelle et concluante épreuve, le *Christ* soit exécuté solennellement dans un de nos grands concerts du dimanche.

L. JOUVE.

(*Bulletin Musical*.)

* *

Nous avons déjà entendu le nouvel orgue de l'église Saint-Charles à Monaco, et nous l'avons trouvé digne de la réputation du facteur auquel il est dû, M. Merklin. Comment se fait-il qu'à l'inauguration solennelle qui vient d'avoir lieu, il n'ait pas répondu à notre attente, ni à l'attente générale?

L'église était remplie d'auditeurs; peut-être cette circonstance a-t-elle été défavorable à l'effet de sonorité de l'instrument.

On a pu remarquer aussi que les artistes, d'ailleurs très habiles, qui le touchaient, semblaient essayer l'orgue par détails, comme pour une expertise; qu'ils ne faisaient guère entendre que des jeux charmants, mais grêles; et qu'enfin ils oubliaient l'instrument pour le facteur, et ne nous présentaient que des difficultés de timbres et du virtuosisme de tuyaux.

Pour nous, l'orgue idéal est celui qui joint la force à la douceur; qui peut murmurer une prière et éclater en une marche triomphale; qui remplit les nefs et les oreilles et qui émotionne les auditeurs. Ce n'est pas absolument ce que nous avons entendu à Monte-Carlo. L'effet produit a été non la plénitude de sonorité, mais une certaine préciosité trop en rapport avec le lieu et l'auditoire.

Je ne serais pas éloigné de croire qu'il faut attribuer ce résultat à la tendance des facteurs d'orgues actuels. Ils veulent que l'orgue soit un orchestre; dans ce but, ils lui prêtent des voix charmantes, mais mondaines, et ils suppriment les jeux de mutation, qu'on ne peut toucher seuls, mais qui donnent à l'orgue son caractère spécial, et je puis bien ajouter son caractère religieux.

On sait que ces jeux sont l'addition au son principal des sons harmoniques. Cette mixture prête à l'instrument sacré une sonorité *sui generis* qui rappelle, si l'on veut, les bruits de la nature, mais qui surtout différencie la musique d'église et aide au recueillement et à la prière.

C'est donc une idée fautive de vouloir faire d'un orgue un orchestre. La tendance des organistes à exécuter à l'église de la musique profane n'est-elle pas déjà assez marquée, sans que les facteurs viennent encore leur offrir de nouvelles facilités et de nouvelles ressources pour la virtuosité et la mondanité? C'est au clergé qu'il appartient d'ailleurs de reviser dans le sens que j'indique les devis d'orgues qui lui sont soumis, et il m'a semblé qu'il était du devoir d'un spécialiste de le prémunir contre des envahissements qui dénaturent l'art chrétien.

Ces réflexions, qui m'ont paru nécessaires, n'atténuent certainement pas la valeur de la facture d'orgue de M. Merklin. Je désire seulement réagir contre une tendance générale, à laquelle il a peut-être cédé, en ne donnant pas aux jeux de mutation toute la place qu'ils doivent occuper à l'église.

En ce moment, M. Merklin procède à un relevage de l'orgue de Notre-Dame de Nice, un fort bel instrument. Cette réparation donnera lieu à une audition qui sera certainement plus importante et plus réussie qu'à Monaco, et pour laquelle le facteur se propose, dit-on, d'inviter un des grands organistes parisiens.

(*Gazette de Nice*.)

Ch.-M. DOMERGUE.

* *

Le deuxième volume (231 pages) de la collection Lück-Hermesdorff vient de paraître. Il contient neuf messes: une de Vittoria, une de J.-A. Bernabei, une de Casciolini, deux de Palestrina (*Iste confessor* et *Papæ Marcelli*): quatre de Lotti; la deuxième est écrite pour trois voix égales, la quatrième est une messe de *Requiem*, avec *Sanc-tus* de Pergolèse et *Lux æterna* de Casciolini.

Le troisième volume paraîtra en octobre. Ce volume et le quatrième contiendront plusieurs motets dont le prospectus n'a pas fait mention.

Nous rappelons qu'après la publication du quatrième volume, le prix actuel de souscription (10 francs, plus les frais de poste) cessera d'exister

Le Directeur-Gérant : ALOYS KUNC.

Toulouse, imp. DOULADOURE-PRIVAT, rue Saint-Rome, 39.

MUSICA SACRA

REVUE DU CHANT LITURGIQUE
ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

HONORÉE D'UN BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE PIE IX

ALOYS KUNC, DIRECTEUR

Un numéro par mois — paraissant du 20 au 30 du mois — contenant 12 pages de texte et des morceaux de chant ou d'orgue, empruntés aux chefs-d'œuvre classiques ou composés par des maîtres contemporains.

Les abonnements sont pris à l'année, jusqu'à révocation formelle faite par le souscripteur. — Ils datent du 1^{er} janvier. — Tout souscripteur qui n'a pas formellement renoncé à son abonnement avant le 15 décembre est considéré comme acceptant un nouvel abonnement pour l'année suivante.

12 livraisons, renfermant au moins 48 pages de musique, CHANT ou ORGUE

France et Algérie, Alsace et Lorraine : 8 fr. — États d'Europe : 10 fr. — États-Unis de l'Amérique du Nord, Canada, Colonies françaises, etc. : 12 fr.
Texte seul, sans musique, France : 6 fr. — Étranger : 7 fr. 50 c.

Adresser franco un bon sur la poste à l'ordre de M. JOSEPH DARGEIN, Administrateur, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

Les lettres, manuscrits et autres envois concernant la rédaction doivent être adressés franco au Directeur de la Revue, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

SOMMAIRE

TEXTE. — I. L'Association de Sainte-Cécile; A. K. — II. Rythme grégorien; l'abbé TARDIF. — III. La Musique et le Plainchant dans les monastères de religieuses; Mgr X. BARBIER DE MONTAULT. — IV. Correspondance : M. l'abbé A. LANS; M. l'abbé S. Morelot. — V. Chronique et Bibliographie.

MUSIQUE. — Messe à deux voix égales avec accompagnement d'orgue, par le P. Stanislas MATTEI (suite).

I

L'ASSOCIATION DE SAINTE-CECILE

Notre dernier appel en faveur de l'Association de Sainte-Cécile semble enfin avoir été entendu et compris; bon nombre de nos sympathiques lecteurs, en nous adressant leur adhésion formelle aux *Statuts généraux* publiés dans la livraison de juillet 1879, nous demandent ce qu'ils doivent faire. *Quid agendum?*

Notre réponse est très facile pour le moment. Entrant toujours dans les vues du Congrès de musique religieuse tenu à Paris en 1860, nous devons nous occuper tout d'abord des *Associations paroissiales* qui seront le noyau des Associations cantonales; celles-ci formeront les Associations diocésaines, dont le groupement doit constituer l'Association générale de Sainte-Cécile. Les Associations de ce genre, approuvées par l'autorité diocésaine, sont l'unique moyen qui puisse procurer à nos églises une exécution convenable du chant religieux sous ses diverses formes. Quelques considérations générales en feront mieux saisir la nature et l'esprit. Aussi bien les judicieuses observations présentées au Congrès de 1860 par M. l'abbé Vanson, aujourd'hui supérieur de l'institution de la Malgrange, n'ont rien perdu de leur actualité et sont pleinement applicables à la plupart des paroisses; nous les reproduisons en majeure partie :

« L'œuvre dont je parle s'applique aux paroisses ordinaires qui ne peuvent disposer, pour le chant, que de ressources pécuniaires très médiocres.

« Eh bien! il faut tâcher d'y réaliser, par le zèle et l'esprit chrétien, ce qu'autrement on ne pourrait obtenir qu'au prix de dépenses considérables, et même qu'on n'obtiendrait pas toujours à prix d'argent.

« Pour cela, il faut des voix, une organisation, une consécration officielle.

« Des voix. Il n'y a pas une paroisse où, parmi les hommes et les jeunes gens qui fréquentent habituellement l'église, ne se trouvent des voix naturellement justes qui ne demandent qu'à être développées et dirigées. Il y en a quelquefois de très belles, qui ne consentiraient pas à faire partie d'un chœur rétribué, mais qui se prêteraient volontiers à une œuvre de zèle.....

« Eh bien! voilà les premiers éléments de l'œuvre. Qu'on les convoque, qu'on leur donne un maître, qu'on les exerce, qu'on leur adjoigne des voix d'enfants en nombre proportionné : ils seront bientôt capables de chanter le plainchant d'une manière très satisfaisante; qu'on leur fasse préparer quelques morceaux, quelques psaumes en faux-bourdon; qu'on leur apprenne quelques motifs d'une musique véritablement religieuse.

« Vous verrez comme leur zèle s'accroîtra, comme ils deviendront exacts, comme ils se voueront à leur œuvre.

« Il ne faut pas croire qu'il soit difficile d'inté-

resser des hommes, des jeunes gens au chant de l'église, même le plus simple.

« En s'occupant d'eux avec zèle et esprit de suite, en relevant à leurs yeux la grandeur de cette fonction, en en faisant voir les beautés et l'importance devant la paroisse réunie; en donnant au désir et au besoin naturel de chanter qu'éprouve tout homme cette application méritoire, on intéressera à l'œuvre non seulement les chanteurs, mais la paroisse tout entière.

« Ces hommes, ces jeunes gens, étaient inexacts aux offices; ils y assisteront régulièrement.

« Ils s'y ennuyaient peut-être; dès lors le dimanche n'arrivera plus assez tôt.

« Ils se réjouiront des grandes fêtes. Leurs chants, leurs classes, leurs offices deviendront un inépuisable sujet de conversation; de sorte qu'à côté du résultat artistique que l'on avait en vue, on aura obtenu un résultat moral et religieux plus précieux encore.

» Les voix ne sont donc pas une difficulté sérieuse, on en trouvera toujours et partout autant qu'il en faut.

« La vraie difficulté consiste à donner de la permanence à l'œuvre; et pour cela, il faut une organisation, car voici trop souvent ce qui arrive :

« Il n'est pas rare qu'un prêtre dans une paroisse ou un organiste plein de zèle cherchent à réorganiser le chant. Supposons qu'ils soient arrivés, au bout de quelque temps, à des résultats remarquables : voilà qu'une maladie, la mort, un ordre inopiné de départ vient briser l'œuvre commencée et rendre inutiles tant d'efforts, de bonne volonté, de sacrifices. Comme l'organisateur concentrait tout en lui-même, lui partant, tout cesse. On continue bien encore peut-être à chanter pendant quelque temps, par suite de l'impulsion donnée; mais bientôt des mécontentements surgiront, les voix qui manqueront ne seront plus remplacées; c'est l'un qui partira, puis l'autre, puis un troisième; puis tout se désorganise, malgré les regrets de toute la paroisse, du clergé, des fidèles et des chanteurs eux-mêmes. Tout sera dit et l'œuvre aura fait son temps.

« La difficulté principale et le point le plus important c'est donc d'organiser l'œuvre, de sorte qu'elle ne soit atteinte ni dans son existence, ni dans ses traditions par les départs et les changements de personnes, et que, tout en se renouvelant, elle reste toujours la même.

« Il faut constituer sur une base inamovible, c'est-à-dire sur la population même de la paroisse; il lui faut donner un nom, un règlement, une hiérarchie, des traditions, un esprit qui puissent se conserver et se transmettre.

« Il faut que le pouvoir, au lieu d'être concentré en un seul, soit réparti entre plusieurs qui se trouveront avoir leur part de responsabilité, mais aussi d'honneur et d'intérêt à la réussite et à la permanence de l'œuvre.

« Il faut surtout, si l'on peut obtenir cette faveur, en faire sanctionner le règlement par l'autorité supérieure.

« Dans le règlement qui suit, et dont la mise en vigueur depuis longues années dans la paroisse Saint-Pierre de Nancy, a prouvé que l'organi-

sation était bonne, aucun mot n'a été mis à la légère; tout y est le résultat de l'expérience, et tous les articles en ont été soigneusement pesés de manière à donner les résultats les plus complets et les plus pratiques.

RÈGLEMENT DE L'ASSOCIATION DE CHANT ÉTABLIE À LA PAROISSE.....

Ce règlement se compose de trois parties :

- 1° L'organisation;
- 2° L'esprit;
- 3° Les principes de l'Association.

PREMIÈRE PARTIE

Organisation de l'Association.

ARTICLE PREMIER. — Il est établi à la paroisse... une Association ayant pour but l'exécution du chant dans les offices paroissiaux.

ART. 2. — Cette Association est placée sous le patronage de saint....

ARTICLE 3. — Trois classes de membres composent l'association :

1° *Les membres actifs.* Ce sont les jeunes gens et les hommes de la paroisse qui s'engagent à assister, autant qu'ils le pourront, à toutes les réunions de la Société et à tous les offices de la paroisse.

2° *Les membres aspirants.* Ce sont les enfants de la paroisse qui désirent faire partie de l'Association aux mêmes conditions que les membres actifs. Ils sont comme enrégimentés et forment une sorte de petite maîtrise, sous la surveillance d'un des membres de l'Œuvre.

3° *Les membres affiliés.* Ce sont les personnes de la paroisse ou du dehors qui contribuent au succès de l'Œuvre par leurs prières et par une offrande annuelle, laissée entièrement à leur gré et à leurs ressources,

ARTICLE 4. — La direction se compose :

1° D'un *président d'honneur*, qui, de droit, est M. le curé de la paroisse. Il est le premier chef de l'Association, a droit d'être tenu au courant de tout ce qui s'y passe, et l'on doit avoir pour ses décisions et ses désirs tout le respect, toute la soumission et toute la condescendance possibles.

2° D'un *directeur ecclésiastique*, nommé par M. le curé, si ce dernier ne veut pas en remplir les fonctions lui-même.

Ces fonctions consistent principalement à veiller à ce que dans une association, qui d'ailleurs est complètement laïque, il ne s'introduise rien de contraire aux usages, règles et traditions ecclésiastiques, en particulier pour le choix, les dispositions et l'exécution des chants.

3° D'un *président*, choisi parmi les membres actifs. Le président est placé immédiatement à la tête de l'Association. Il en a la responsabilité morale; il la représente en toute circonstance : c'est lui qui doit veiller à l'exécution du règlement; c'est en son nom que se font les convocations, invitations, demandes; en un mot, tous les actes nécessaires à l'administration de l'œuvre; c'est lui qui préside à toutes les réunions et qui donne à la Société communication de ce qui l'intéresse.

4° D'un *chef*, chargé de conduire le chant en l'absence du *maître de chant*, choisi par l'Association et approuvé par M. le curé.

Les fonctions de chef, au besoin, peuvent se cumuler avec d'autres.

5° D'un *directeur des enfants*, chargé de les surveiller quand ils sont réunis; il doit tenir note de leur exactitude et de leur conduite.

6° D'un *secrétaire*, chargé des papiers et écritures de l'Association.

7° D'un *trésorier*, chargé des comptes de recettes et dépenses.

8° On peut y adjoindre deux ou plusieurs *conseillers*, qui forment, avec les membres précédents, ce qu'on appelle le *Conseil*, ou *Bureau*, ou la *Direction* de l'œuvre.

ARTICLE 5. — Chaque semaine ont lieu les classes de chant pour les membres actifs et aspirants. On pense qu'en général deux classes d'environ une heure chacune, sont nécessaires et suffisent pour que l'Association atteigne le but qu'elle se propose.

ARTICLE 6. — Chaque deux mois a lieu une séance générale, à laquelle sont convoqués tous les membres actifs. On y traite les questions relatives à l'œuvre, et l'on y prend les décisions qui paraissent convenables.

C'est aussi dans ces séances que se font les réceptions et radiations des membres.

Le procès-verbal doit en être adressé à M. le curé.

Le président peut aussi convoquer, en particulier, le Conseil, toutes les fois qu'il le juge à propos, pour le bien de l'œuvre.

ARTICLE 7. — Chaque année, à une époque déterminée, peut avoir lieu une séance publique et solennelle, à laquelle sont invités tous les membres actifs, aspirants et affiliés, ainsi qu'en général toutes les personnes qui s'intéressent à l'Association.

On y fait le compte rendu général de ce qui s'est passé pendant l'année; on peut y exécuter quelques chants, et on désire que quelques paroles d'encouragement soient adressées par une personne compétente et amie de l'œuvre.

ARTICLE 8. — Tous les dignitaires, excepté le président d'honneur et le directeur ecclésiastique, sont rééligibles chaque année.

Les élections auxquelles prennent part les membres actifs, se font au scrutin secret et la majorité absolue des suffrages.

ARTICLE 9 et dernier. — Le présent règlement ne contient que les points généraux et essentiels.

Les arrangements de détail et les usages particuliers sont consignés dans un règlement spécial, approuvé par M. le curé.

DEUXIÈME PARTIE

Esprit de l'Association.

L'esprit de l'Association est un esprit chrétien, paroissial et fraternel.

1° Les membres de l'Association ne se conduisent pas comme des artistes ou amateurs qui viennent chanter à l'église dans l'intention de se faire entendre; ils se regardent comme de bons chré-

tiens qui, au lieu d'adresser à DIEU pendant les offices une prière muette et isolée, se réunissent pour chanter ses louanges.

Pendant les offices, ils doivent toujours garder une tenue convenable, ne jamais parler que pour les choses absolument nécessaires, ne pas porter partout des regards curieux et légers, mais s'occuper à prier dans l'intervalle des chants, qui ne sont eux-mêmes qu'une prière publique.

Ils suivent, pour les positions à tenir, un règlement approuvé par M. le Curé. — Enfin, ils doivent chercher à édifier la paroisse autant par leur extérieur recueilli et pieux, que par la régularité et la beauté de leur chant.

C'est afin de demander cet esprit chrétien et les bonnes dispositions nécessaires pour chanter dignement les louanges de DIEU, que l'Association commence et termine toutes les classes par une courte prière, suivie de l'invocation des patrons de l'œuvre.

L'Association ne craint pas de professer hautement l'esprit chrétien: aussi les membres se font-ils un honneur d'assister en corps et de chanter aux processions solennelles qui se font dans la paroisse, et de faire connaître ainsi publiquement, mais sans ostentation, la foi qui les anime.

2° L'esprit de l'Association est un esprit *paroissial*. Aussi le premier devoir des membres est-il d'assister régulièrement aux offices paroissiaux, c'est-à-dire à la grand'messe et aux vêpres du dimanche et des fêtes reconnues, et de se mettre pour chanter ces offices à la disposition de la paroisse. Quant aux offices de dévotion, les membres se font un plaisir de s'y rendre le plus possible et d'en soutenir le chant par leurs efforts individuels; mais l'Association n'y assiste pas officiellement, à moins d'une convocation spéciale.

C'est aussi afin de conserver l'esprit paroissial que la Société ne reçoit régulièrement pour ses membres actifs et aspirants que les jeunes gens et les enfants de la paroisse; elle ne cherche pas à attirer à elle *d'une manière habituelle* de bonnes volontés étrangères, mais elle se contente des ressources que la Providence lui suscite dans la paroisse elle-même.

3° Enfin, l'esprit de l'Association est un esprit *fraternel*. Les membres doivent se considérer comme frères et s'aimer les uns les autres, se saluer, se parler, être disposés à s'entr'aider dans l'occasion, se supporter mutuellement, se pardonner généreusement; se rappelant bien que l'œuvre ne subsistera que par une grande union, que nous avons tous besoin d'indulgence, et qu'enfin DIEU se servira pour nous de la même mesure dont nous nous serons servis pour les autres.

TROISIÈME PARTIE

Principes de l'Association.

Il s'agit ici des principes que professe l'Association en matière de chant. Son grand principe, c'est d'obéir à l'Eglise quand l'Eglise a déterminé quelque chose, et dans ce que l'Eglise n'a pas positivement déterminé, de se conformer le plus possible à son esprit.

Nous traiterons du plain-chant, des faux-bourbons et de la musique.

1° *Plain-chant.* — L'Association reconnaît que le plain-chant est la langue mère de l'Eglise, et que c'est la seule base de l'office ecclésiastique. Elle sait que ce chant, seul débris des belles et sévères mélodies de l'art grec, et digne déjà, sous ce rapport, de l'admiration et du respect des savants, puis composé, coordonné, distribué par les plus saints et les plus grands génies de l'Eglise, tels que saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, mérite, à ce nouveau titre, la vénération et l'amour de tous les vrais fidèles.

L'Association prend les livres de chant *tels qu'ils sont donnés par l'autorité diocésaine*; elle ne les juge pas, mais elle s'efforce d'en exécuter le chant le mieux et le plus régulièrement possible, suivant les règles indiquées par la tradition et les usages reconnus.

2° *Faux-bourbons.* — L'Eglise permettant les faux-bourbons, l'Association les admet; mais *elle n'admet que ceux qui ont été convenablement écrits et préparés à l'avance.* Ainsi elle ne permet jamais d'improviser des faux-bourbons, c'est-à-dire de lancer à l'aventure, au milieu d'un chant, quelques notes d'accord, qui, si quelques voix en font, se trouvent bientôt en désaccord les unes avec les autres; ni même de chanter des faux-bourbons d'une manière irrégulière et par fantaisie, c'est-à-dire quand il n'a pas été convenu d'avance qu'on les exécuterait, et que tout le monde ne les exécute pas ensemble.

Ces accords de fantaisie, outre qu'en général ils ne plaisent guère qu'à ceux qui les font, qu'ils ennuiet et distraient ceux qui les entendent, sont contraires à toute bonne tradition d'exécution de chant, et doivent être impitoyablement défendus dans un chœur bien ordonné.

3° *Musique.* — L'Eglise ne défend pas l'usage de la musique proprement dite; mais elle exige que la musique exécutée dans les églises soit revêtue des trois caractères, de grave, religieux et ecclésiastique. L'Association tâche de se renfermer dans ces prescriptions. En attendant une autorité plus haute, elle s'en rapporte sur ce point à la discrétion de son directeur, qui doit s'entourer, avant de rien décider, de toutes les lumières et de tous les conseils possibles, afin de se tenir dans un juste milieu entre une trop grande sévérité et un relâchement coupable.

Nota. — L'Eglise, par la bouche des Souverains Pontifes, défend absolument tout chant en langue vulgaire pendant les offices liturgiques et devant le Saint-Sacrement exposé. Malgré l'usage contraire qui existe en beaucoup de lieux, l'Association n'enfreint pas ces règles, et tâche d'attirer sur ses efforts la bénédiction divine, par une soumission absolue aux prescriptions de l'Eglise, à laquelle nous devons tous respect, amour et obéissance.

Ce règlement a été déjà revêtu de l'approbation formelle de M^{gr} l'évêque de Nancy et Toul. Nous faisons les vœux plus ardents pour que l'œuvre commencée se multiplie; on doit en attendre les fruits les plus précieux au double point de vue spirituel et musical.

Nous serons heureux d'insérer dans les colonnes de la *Musica sacra* les nouvelles fondations qui seront faites et les résultats obtenus avec l'aide de DIEU et la protection de sainte Cécile. A. K.

II

RYTHME GREGORIEN

Angers, 22 mars 1884.

« MONSIEUR LE DIRECTEUR,

« Si je ne craignais de paraître importun à vous ou à vos lecteurs, en revenant aussi vite à la charge, je vous demanderais la permission d'ajouter quelques réflexions à ma lettre du 25 février sur votre impartial et excellent journal. Vous allez dans l'instant comprendre comment et pourquoi je désire en finir sur la question.

« Sans rentrer, comme la dernière fois, dans le vif de la discussion avec Aribon et l'honorable auteur de l'*Étude* du quinzième chapitre du *Micrologue* (*Musica sacra*, avril 1883), je présenterai seulement une analyse du premier paragraphe, conforme, selon moi, à l'interprétation littérale et obvie du texte, que l'on peut suivre dans votre numéro d'avril dernier.

« Gui commence par établir que, comme dans le discours mesuré il y a des lettres, des syllabes, des mots, des pieds et des vers, de même il y a dans le discours mélodique des sons formant syllabes, lesquelles seules ou géminées, donnent les neumes ou parties, dont une ou plusieurs constituent la distinction, c'est-à-dire un membre ayant un sens plus complet.

« *De quibus. etc.* Il remarque ici que ces diverses coupes, syllabes ou parties entières, comme les distinctions, s'expriment et se *notent* plus ou moins serrées suivant leur importance, en sorte que la tenue ou durée de leur note finale, aussi brève que possible dans la syllabe, plus longue dans la partie entière, n'est vraiment longue que dans la distinction (toujours y compris la pause qui la suit); *signum in his divisionibus existit* (ce signe est souvent le caractère des diverses valeurs de notes).

« *Sicque opus est, etc.* Il veut que, de la sorte, la cantilène se puisse scander comme les vers, et, et que (comme pour y arriver, il y a dans le vers des syllabes prosodiques *longues, brèves ou douteuses*, de même, dans le chant) les notes aient entre elles une valeur relative double ou de moitié, *voces aliæ ab aliis morulam habeant duplo longiorem, vel duplo breviorum* (ces proportions rigoureuses n'appartiennent qu'aux seuls chants mesurés, ce qui n'exclut pas toute différence dans les notes du chant grégorien, comme la prose a des longues et des brèves sans être mesurée), *aut tremulam*, c'est la note douteuse ou commune du plain-chant, *id est varium tenorem*, qui s'allonge au besoin,

« Après cette proportion à établir entre les notes du chant, vient celle de ses incisives et de ses neumes; *ac summopere caventur talis neumatum distributio, ut... semper tamen, aut in numero*

vocum, aut in ratione tenorum neumæ conferantur, atque respondeant; qu'il y ait toujours proportion soit dans le nombre de leurs notes, soit dans l'équivalent de leurs durées.

« Aribon a parfaitement saisi cette triple proportion à établir dans la mélodie suivant notre Gui et Bernon, et Hucbald avant eux, l'une pour les notes elles-mêmes et l'autre double pour les neumes; mais ma lettre du 25 février a fait voir comment son interprétation favorite du *morula* l'a induit à remplacer les valeurs proportionnelles des notes par celles des silences qui les séparent, et comment, dans sa seconde manière d'équilibrer les neumes, il n'applique le mot *tenor* qu'à l'*ultima voci* du neume au lieu de l'étendre naturellement à toutes ses notes.

« Je sais, du reste, à quoi je me suis exposé, dûment averti, dans la note 2 de l'étude, que je partagerais avec le respectable M. Raillard l'état *fâcheux* d'avoir contre moi la « doctrine positive « d'un maître tel qu'Aribon ». Toutefois, malgré l'autorité d'un si grand nom, habitué que je suis à n'être pas quand même, suivant l'adage de la vieille école, *addictus jurare in verba magistri*, j'estimais qu'il peut être *fâcheux* pour quiconque d'adopter ce principe, même à la suite du meilleur maître, surtout quand on n'imite pas sa réserve, ainsi que je le disais dans ma lettre du 25.

« Mais, le plus consolant encore, dans notre commune infortune, c'est qu'Aribon soit assez aimable pour venir lui-même nous tendre une main amie et nous tirer de fourrière dans un autre chapitre. *De opportunitate modulandi* (Gerbert t. II, pp. 226 et 227), où il donne, en notre faveur, une nouvelle explication du même passage du grand maître *utilitate primi*, dit-il, *cujus merito alios ejusdem artis præceptoris ita comparamus, ut mutas vocalibus*. Il commence par nous exposer les deux principes d'où résulte le charme de la mélodie, qui consistent, l'un, dans la disposition même des intervalles mélodiques; l'autre, dans la bonne proportion de leurs parties et de leurs neumes; ce dernier est le rythme. Ensuite, après le texte de Gui, qui décrit, d'une manière pittoresque, cet équilibre des neumes; il annonce qu'il va compléter de son mieux, *pro nostro captu*, par des exemples les préceptes du maître : *Neumæ nempe unius soni fiunt repperussione, cum simplices sunt, id est una virgula, vel una jacens, vel cum duplices aut triplices in ejusdem soni repperussione, tum duorum aut plurium connexionem, fiunt*. Puis, continuant l'explication du texte de Gui : *Semper tamen, aut in numero vocum, aut in ratione tenorum neumæ alterutrum conferantur, atque respondeant*, il la donne cette fois, cette explication, conforme à celle de mon analyse précédente et de ma lettre du 25, c'est-à-dire, pour le *numerus vocum*, régulièrement et telle qu'il l'avait déjà donnée, et, pour le *ratione tenorum*, en abandonnant l'application qu'il en avait faite à la seule note finale des neumes, suivant son ancien adage : *tenor est ultimæ vocis protentio*, pour revenir au sens commun et littéral de ce mot : *tenor est mora vocis*, la *teneur* est la tenue ou durée d'une note; en sorte que l'équilibre de deux neumes, *ratione tenorum*, se doit faire désormais

par l'ensemble des valeurs de leurs notes, l'un compensant le plus petit nombre des siennes par une plus grande valeur de leurs durées; *tenor dicitur mora vocis, qui in æquis est, si quatuor vocibus duæ comparantur, et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit major*. Alors les mots *tenor* et *mora* ou *morula* ayant, de la sorte et comme c'était leur droit, repris leur signification commune et naturelle, on conçoit qu'Aribon, dans sa première collation ou proportion des notes simples entre elles, soit maintenant dispensé de recourir à transformer leurs valeurs, *morulas*, en celles des silences qui les séparent, ou à faire figurer le *quilisma* sur des silences.

« D'ailleurs, une révélation que nous fait notre auteur, nous explique la cause de ses préoccupations antérieures, c'est l'altération qui, dès son époque, s'était déjà introduite, pour la composition comme pour l'exécution, dans le rythme du chant, et qui faisait que l'on se contentait du charme produit par la suite mélodique des sons, sans considérer que leur principal charme était dans leurs proportions. *Antiquitus fuit magna circumspectio, non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio jam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum misceatur, non attendentes dulciorem collationis jubilationem*. Ainsi Aribon se déclare-t-il lui-même non seulement le partisan convaincu du rythme dans le chant, mais aussi le témoin irrécusable de la longue existence de ce rythme avant son époque.

« Quelle n'est donc pas ma surprise, dans la note 3 de l'*Étude*, précisément après la citation de notre dernier chapitre d'Aribon, *De opportunitate modulandi*, où il vient de nous exposer lui-même sa vraie doctrine, de lire : « Par suite, tous « les systèmes rythmiques de plain-chant qui reposent, en outre (c'est-à-dire en outre de ces « trois points » : 1° silence entre les notes, *intervalla vocum*; 2° *numerus vocum*; 3° prolongement de la dernière note, *protensio ultimæ vocis*), « sur l'inégalité des notes intermédiaires, sont opposés à la doctrine de ce savant interprète de « Gui d'Arezzo ».

« Mon étonnement n'est pas moindre de ce qui suit : « Au reste, il est certain, comme ne craint « pas de l'affirmer M. Th. Nisard, qu'on ne trouve « rien de plus sur le rythme dans les théoriciens « de l'antiquité ». Or, c'est précisément dans les savantes *Études sur la restauration du chant grégorien* de M. Th. Nisard, pages 50-52, que j'ai vu, comme première indication de l'antiquité au sujet du rythme, les passages des *Instituta Patrum* et de Bernon, cités dans ma lettre du 25, ainsi que le suivant d'Hucbald : *Hæc qualiæcumque de psalmodum melodiæ et æquitate canendi, prout potui descripsi : quæ canendi æquitas rhythmus græce, latine dicitur numerus : quod certe omne melos more metri mensurandum est* (Gerbert, t. I, p. 228). Que faut-il donc pour établir certaines proportions de différence dans les valeurs des notes, si ces textes et celui du même Hucbald, cité la dernière fois, avec celui du grand Gui, qui n'en est que la reproduction, ne disent plus rien?

« Les partisans du rythme, ajoute la note 3, ont « été obligés de recourir à la forme des neumes ». Eh! quand il n'y aurait que leur témoignage qui n'a pas varié depuis leur origine jusqu'à nos belles éditions du quinzième au dix-septième siècle, ne serait-ce encore rien, lorsque Gui nous apprend que nul maître ne saurait, mieux que celui-là nous enseigner les valeurs et l'exécution des notes? *Quomodo liquescant voces..., quænam sint morosæ, et tremulæ, et subitanæ, facili colloquio in ipsa neumarum figura demonstratur* (Gerbert, t. II, p. 37). Que veulent dire aussi ces mots de Jean de Muris : *Pes notulis binis vult sursum tendere crescens*, et ces autres : *Clivis componitur ex nota et seminota*? Et que signifient encore ces *pressus* majeurs ou mineurs qui fourmillent dans tous les livres grégoriens?

« Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mon respect et de mes sentiments distingués.

L'abbé TARDIF. »

III

LA MUSIQUE ET LE PLAIN-CHANT

DANS LES MONASTÈRES DE RELIGIEUSES

Les *Analecta juris pontificii*, livraison de juin 1884, ont publié deux décrets inédits de la Sacrée Congrégation des Evêques et Réguliers, relativement à l'usage de la musique et du plain-chant dans les monastères de religieuses. Ces décrets n'ayant pas été révoqués par des décisions postérieures ou des indults apostoliques, on doit, dans la pratique, les considérer comme étant toujours en vigueur. Il s'agit ici de communautés cloîtrées, par conséquent visant à un état plus parfait et plus complètement séparées du monde que les communautés non cloîtrées.

La *Musica sacra*, qui s'occupe aussi des questions de principes, surtout quand ils sont formulés par l'autorité compétente, ne pouvait omettre des décrets qu'il est important de connaître en maint endroit où ils ne sont nullement observés.

En 1701, pour les fêtes des saints titulaires seulement (titulaire de l'Ordre et titulaire de l'Eglise, s'il est distinct), on permit aux religieuses d'Amelia une musique modérée, avec accompagnement d'orgue; si le magistrat (municipalité) intervient, les trompettes qui l'escortent peuvent sonner à l'entrée, non au départ, suivant la clause habituelle qu'ils resteront en dehors de l'église.

« *Sacra Congregatio, referente Eminentissimo Tanario, censuit ac declaravit: Musicam posse permitti in festis tantum sanctorum titularium, cum solo organo et debita moderatione; permitti posse tubas magistratus tantum in ipsius interventu. — Romæ, julii 1701.* »

La musique n'étant que tolérée à titre exceptionnel, il s'ensuit rigoureusement qu'en toute autre circonstance, les religieuses doivent s'en tenir strictement au plain-chant. Aussi le vicaire capitulaire d'Asti reçut-il une lettre en italien (dont voici la traduction) du secrétaire de la Congrégation :

« La Sacrée Congrégation des Evêques et Régu-

liers a plusieurs fois prescrit aux Ordinaires de réformer les abus introduits dans les monastères de religieuses au sujet du chant dans leurs églises pendant la célébration de la messe et les autres fonctions, à l'occasion des fêtes ou en dehors des fêtes, en prohibant le chant figuré et les instruments de musique, sous des peines discrétionnaires, au gré des Ordinaires eux-mêmes. En conséquence, ayant appris que dans le monastère de Sainte-Anne d'Asti, qui est de l'ordre cistercien, on fait de la musique et l'on emploie des instruments, ce qui est même en opposition avec la règle; considérant que cela trouble considérablement la tranquillité monastique et distrait les religieuses du recueillement qu'elles doivent apporter aux fonctions ecclésiastiques, la Sacrée Congrégation m'a ordonné de vous écrire que vous prohibiez à l'avenir semblable musique et le chant figuré, sous les peines dites plus haut, et ne permettiez que le plain-chant, selon la réforme établie par cette Sacrée Congrégation depuis plus d'un siècle.

« Rome, septembre 1720. »

X. BARBIER DE MONTAULT.

IV

CORRESPONDANCE

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

« Ayez l'extrême bienveillance d'insérer dans votre prochaine livraison ces quelques lignes, que l'amour de la vérité m'oblige à vous transmettre :

« Ces jours-ci je reçus la livraison février-mars de votre excellente Revue, et j'ai lu attentivement la traduction de l'article de M. l'abbé Amelli, contenant une double accusation contre moi : 1^o Il m'accuse de l'insinuation calomnieuse » que, par la publication de la lettre de Son Em. le cardinal Bartolini, j'aurais abusé d'une lettre strictement privée; 2^o il m'accuse d'avoir soumis « à un examen public la lettre en question, n'hésitant pas à la mettre en opposition avec les ordonnances du cardinal-vicaire de Rome, et même en quelque sorte avec Benoît XIV et saint Thomas. »

« Je tiens beaucoup à vous faire remarquer, ainsi qu'à vos lecteurs, que notre révérend ami de Milan a été induit en erreur, faute de comprendre assez bien la langue anglaise.

« Voici les faits : l'article auquel M. l'abbé Amelli fait allusion a été écrit par moi en hollandais, et la rédaction de la *Lyra ecclesiastica* de Dublin m'a fait l'honneur de le traduire en anglais (sans aucune ingérence de ma part; je n'en ai absolument rien su, avant que j'eusse reçu la livraison en question.) Cette traduction est très exacte, mais, malheureusement, n'a pas été comprise par M. l'abbé Amelli.

« Pourquoi ai-je parlé de cette lettre dans notre Revue hollandaise? Parce que j'y avais été contraint par quelques-uns, qui, adversaires acharnés de toute réforme liturgico-musicale, n'avaient pas hésité à en faire, avec une emphase déplacée, un décret OFFICIEL, et qui s'en étaient emparés comme d'une arme pour combattre le plain-chant et le

style, nommé *alla Palestrina*, en faveur de leurs idoles anti-liturgiques Haydn, etc. Ainsi, je fus obligé d'établir que la lettre en question n'était qu'une LETTRE PRIVÉE, n'ayant en vue que l'état de la musique religieuse en Italie, et qu'elle n'avait nullement et sous aucun rapport le caractère d'un ACTE OFFICIEL.

« Quant à la première accusation : je n'ai qu'exprimé, avec la plus grande prudence, un très petit doute : que j'ignorais absolument si cette lettre avait été destinée par l'éminent auteur à la publicité, ou non; que, pour moi, j'avais quelque raison d'opiner pour la négative. Ainsi les termes mêmes dans lesquels M. l'abbé Amelli parle d'une « insinuation calomnieuse, » d'une « telle injure, » m'ont fait vraiment sourire tout doucement : voilà me suis-je dit, ce que c'est que de combattre contre des moulins à vent.

« Quant à la seconde accusation : j'ai écrit... PRÉCISÉMENT LE CONTRAIRE ! Laissez-moi vous traduire littéralement les phrases en question : après avoir dit que Son Eminence, en ce qui concerne la musique polyphonique, désire, par dessus tout, la musique *alla Palestrina*, mais qu'elle est d'avis que là où celle-ci est impossible, Beethoven, etc., sont préférables à la musique triviale, etc., je poursuivis littéralement : « C'EST DANS LE MÊME SENS que le Cardinal-Vicaire a publié par ordre de Pie IX, « p. m., en date du 10 novembre 1856, le décret qui « suit : *Bien que nous désirions que dans les églises « ne soit exécutée que la musique à voix seules, alla « Palestrina, ou bien avec accompagnement de « l'orgue seul... , toutefois, Nous permettons, pour « des raisons bien fondées la musique instrumen- « tale... Voilà un acte OFFICIEL. PRÉCISÉMENT LA MÊME « OPINION est celle du cardinal Bartolini, dans la « lettre NON OFFICIELLE, dont nous venons de par- « ler, etc. » Tout cela se trouve aussi dans la traduction anglaise de mon article. Vous voyez, cher Monsieur, que, loin de mettre la lettre susdite « en opposition avec les ordonnances du Cardinal-Vicaire, » je l'ai mise, au contraire, *luce clarius* EN HARMONIE avec celles-ci ?*

« L'honorable abbé Amelli ajoute que j'ai mis la lettre en opposition « en quelque sorte avec Benoît XIV et saint Thomas ; » — c'est aussi vrai que tout ce que je viens de réfuter. Je n'ai point du tout traité la question de la musique instrumentale, pour l'excellente raison que.... je n'avais aucune raison de la traiter, l'usage des instruments étant interdit dans notre Province ecclésiastique. C'est pourquoi je n'ai fait qu'observer : que l'argument en faveur de l'usage des instruments, tiré de l'Écriture-Sainte, a été traité aussi par saint Thomas, et que, pour cette question, il faut voir l'Encyclique de Benoît XIV. Voilà tout ! Ainsi, encore une fois, M. l'abbé a combattu contre des moulins à vent; rien que cela !

« C'est encore par amour de la vérité que je regrette un peu que vous ayez inséré les petites remarques musicales de M. le chev. van Elewyck, sans indiquer quelques méprises qui s'y sont glissées. Permettez-moi de traduire les rectifications que j'ai eu l'honneur de publier dans notre Revue hollandaise, « S. Gregorius-Blad, » les voici :

1° *Pet. Rem.* : « La Congrégation des Rites de Rome a donné un *approbatum* complet aux livres de chant liturgique de M. Pustet. »

Annot. : « La Congrégation des Rites a fait « imprimer et publier SES PROPRES LIVRES DE CHANT « OFFICIELS, par M. Pustet, et ces livres ont reçu « du Saint-Père et de la Sacrée Congrégation beau- « coup plus que ce qui est exprimé par les paroles « d'ailleurs assez obscures : *approbatum complet.* »

2° *Pet. Rem.* : « La Congrégation des Rites « vient, d'ailleurs, de publier quelques considéra- « tions qui adoucissent déjà son nouveau décret. »

Annot. — « La Congrégation des Rites, après ce « décret n'a plus publié une syllabe !

3° *Pet. Rem.* — « M. Pustet a pris la célèbre édi- « tion de Paul V (1516), pour faire l'objet de ses « premières corrections. »

Annot. : « M. Pustet n'a eu rien à prendre, rien « à corriger, mais c'est la Congrégation des Rites « qui a choisi et corrigé et qui a pris l'édition de « Paul V, datant non de 1516, mais 1614-1615. »

4° *Pet. Rem.* : « Vous voyez, Messieurs, qu'il « reste encore beaucoup à publier... » (Et plus loin) : « Que la publication est loin d'être achevée. « Bien des *missels*, bien des *processionaux*, bien « des *pontificaux* actuellement en usage, auront « leurs feuillets usés dans les jubés de nos églises, « avant que l'honorable M. Pustet soit au bout de « l'immense besogne qu'on lui a tracée ! »

Annot. : « Déjà le *Graduel* a été publié tout en- « tier, et l'*Antiphonaire* pour la plus grande par- « tie, c'est-à-dire deux volumes, tandis que le « troisième et dernier volume est sur le point « d'être achevé. »

5° *Pet. Rem.* : « Mes observations sont et doi- « vent rester dans les limites purement théoriques « que la Congrégation des Rites a fixées aux musi- « cologues. »

Annot. : « La Congrégation des Rites, Pie IX « p. m. et Sa Sainteté Léon XIII ont recom- « mandé vivement ces livres officiels à tous les « évêques, afin qu'ils les introduisent dans leurs « diocèses pour parvenir ainsi à l'unité du chant « liturgique; de sorte qu'il s'agit de *pratique*, et « non de limites *purement théoriques.* »

« Je ne puis m'empêcher, en finissant, de vous exprimer ma grande satisfaction de votre note, p. 5, où vous avez constaté que M. Super, dans sa déplorable brochure, a traité la question des livres officiels « d'une manière vraiment regrettable ; » comme vous, j'ai éprouvé une vive douleur en voyant que l'*Univers* prenait sous sa protection ces pages peu dignes. A cette loyauté je vous reconnais tel que vous étiez au Congrès d'Arezzo, ne désirant ardemment que d'apprendre et de faire luire en tout cas la vérité, *sine acceptione personarum* ; aussi je ne doute guère que, pour la même raison, vous ne fassiez connaître à vos lecteurs la brochure de M. l'abbé Haberl, sur le pamphlet de M. Super, et ses explications authentiques sur la lettre de S. Em. le cardinal Bartolini, ainsi que ma *Réponse à M. Super*, dont j'ai eu l'honneur de vous offrir un exemplaire. C'est ainsi, cher Monsieur, que notre commun amour de la vérité, de la vérité seule et toute entière, aura pour heureuse

conséquence, qu'enfin les préjugés disparaîtront et les erreurs seront rectifiées.

« En vous remerciant déjà à l'avance de l'insertion bienveillante de ces lignes dans votre prochaine livraison, je vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments les plus dévoués, avec lesquels je suis tout à vous.

M.-J.-A. LANS, pr.

Séminaire « Hageveld » à Voorhout, près Leyde (Hollande).
Ce 22 mai 1884.

* *

« Dijon, 6 juillet 1884.

« MON CHER DIRECTEUR,

« Permettez-moi de vous soumettre, au sujet de la note dont vous avez fait précéder, dans votre dernier numéro, le texte du nouveau Bref du Saint-Père à dom Pothier, une observation qui me semble de quelque importance.

« Je n'ai pas à rechercher quelle portée il faut attribuer à ce document pontifical, provoqué, comme ladite note le marque très justement, par certains commentaires auxquels avait donné lieu dans la presse le premier Bref adressé au même religieux, et dont celui-ci a pour but de déterminer avec plus de précision l'intention et la mesure; mais je ne pourrais admettre (et personne parmi ceux qui n'ont aucun parti pris sur la question ne me contredira) que l'on ait émis une « assertion futile et erronée » en disant que le Saint-Siège avait approuvé l'œuvre du savant bénédictin « comme étant conforme aux véritables enseignements de saint Grégoire ».

« En louant dans les travaux de dom Pothier « l'intelligence avec laquelle il s'est appliqué à interpréter et à expliquer les antiques monuments de la musique sacrée et mis tout son zèle à montrer à ceux qui cultivent cet art la nature même et la forme exacte de ces anciens chants tels qu'ils ont été autrefois composés », Léon XIII n'a-t-il pas reconnu que le chant du Graduel préparé à Solesmes est bien réellement « conforme aux enseignements de saint Grégoire »? Et cette conclusion ne se trouve-t-elle pas confirmée en propres termes par la déclaration ajoutée par Sa Sainteté que « l'Eglise romaine a jugé digne d'être toujours tenu en grand honneur ce genre de mélodies sacrées, que recommande le nom de l'illustre Pape »?

« Sans doute, tout en tenant ce chant « en grand honneur », l'Eglise romaine ne s'est pas interdit de modifier dans la mesure qui lui convient l'œuvre de son grand pontife du sixième siècle, puisqu'elle recommande aujourd'hui et approuve pour la pratique, sans l'imposer toutefois (sinon aux imprimeurs qui préparent de nouvelles éditions du Missel, du Rituel et du Pontifical), une forme de mélodies sacrées qui présentent dans leur ensemble un caractère notablement différent. Il suffit d'avoir des yeux et des oreilles pour se convaincre de cette différence, et un de vos savants collabora-

teurs en a fait la preuve avec la compétence qui lui appartient. Mais de ce que, en matière de discipline comme en tout autre, l'autorité du Saint-Siège est souveraine et indiscutable, il ne s'ensuit nullement qu'elle aille jusqu'à pouvoir faire qu'une chose ait été dans le passé autre qu'elle n'a été effectivement; ce que la toute-puissance divine elle-même ne pouvait faire. Et c'est pour l'avoir oublié que les partisans plus ou moins désintéressés du chant de Ratisbonne ont émis sur sa valeur historique et traditionnelle des assertions manifestement « futiles et erronées », comme serait celle qui tendrait à le représenter comme « conforme aux véritables enseignements de saint Grégoire », alors que cette conformité ne se vérifie que dans une mesure assez restreinte.

« Le respect pour les décisions du Saint-Siège s'impose à tous les catholiques, et une des conséquences de ce respect, c'est sans doute de ne pas supposer légèrement des contradictions dans les actes émanés de l'autorité pontificale. C'en est une autre non moins impérieuse d'en accepter les termes dans leur sens propre et sans vouloir les faire cadrer avec des idées préconçues.

« Agréez, etc.

« L'abbé S. MORELOT. »

V

CHRONIQUE & BIBLIOGRAPHIE

ROME

Sa Sainteté Léon XIII a daigné confier la charge de Protecteur de l'Association de Sainte-Cécile, pour les pays de langue allemande, à S. Em. M^{gr} le cardinal D. BARTOLINI, préfet de la S. C. des Rites.

Nous apprenons, en outre, de bonne source que, à la date du 7 juin, S. Em. M^{gr} le cardinal préfet de la S. C. des Rites a soumis à l'approbation de Notre Saint-Père le Pape, un projet de *règlement pour la musique religieuse*, rédigé d'après ses désirs. Sa Sainteté, accueillant avec sa bienveillance ordinaire les vœux de Son Eminence, a voulu que ce règlement fût d'abord examiné par une commission spéciale de la S. C. des Rites, et adressé ensuite à tous les évêques d'Italie, avec invitation de le mettre en exécution dans leurs diocèses respectifs.

A. K.

* *

A l'occasion de la fête de Pâques, le grand orgue de l'église Saint-Pierre de Gonesse qui était resté muet depuis près de vingt ans, a été touché pendant les offices par M. Maillard, le sympathique amateur; désormais l'orgue ajoutera par son harmonie à la solennité des cérémonies religieuses.

L'installation d'un orgue dans la tribune de l'église de Gonesse remonte au moins au seizième siècle; son buffet de style renaissance et qui porte la date de 1508, a échappé à la destruction, mais il n'en a pas été de même de l'instrument; des détériorations successives avaient réduit à quelques débris toute la partie mécanique de l'orgue. M. l'abbé Thibault en a confié la reconstruction à MM. E. et J. Abbey de Versailles, et ils ont apporté à ce

I. Comme a pu le remarquer notre excellent et bien cher collaborateur, la note entière est prise dans le *Moniteur de Rome* du 8 mai 1884. (N. de la R.)

travail tout le soin qui caractérise leurs œuvres. Aujourd'hui la paroisse de Gonesse se trouve en possession d'un magnifique instrument; la boiserie extérieure, décorée de tuyaux ornés de moulures et enluminées dans le style du seizième siècle, témoigne du passé de cette vieille ville qui, dit-on, a vu naître le roi Philippe-Auguste. Le buffet de l'orgue de l'église Saint-Pierre est classé parmi les monuments historiques.

Dans son allocution, M. le Curé a rendu compte du résultat de la souscription organisée pour la restauration de l'orgue; il a aussi remercié les facteurs qui ont exécuté les travaux en artistes, et avec le plus grand désintéressement. L'inauguration solennelle de l'orgue aura lieu prochainement.

* * *

Comme aux précédents, il y avait foule au sixième Recital d'orgue de M. Guilmant. Les vrais amateurs de la grande musique ont tenu à entendre les six sonates de Mendelssohn; les six fugues sur le nom de Bach, par Schumann; les plus belles œuvres de J.-S. Bach, ainsi que des œuvres de nos compositeurs modernes: Liszt, Franck, Saint-Saëns, Salomé, Rouher, Pierné, Trillat, A. Klein, Merkel, Rheinberger. Indépendamment de ses compositions, qui ont obtenu le plus vif succès, M. Guilmant a joué dans ces six Recitals cinquante-deux grandes pièces différentes de tous styles, et qui ont fourni une étude vraiment intéressante de la musique d'orgue. C'était comme un musée de la musique, et quelle exécution! M. Guilmant pourra obtenir de grands succès au Trocadéro, mais il ne pourra jamais conquérir plus complètement l'estime et l'approbation des artistes. L'orgue de M. Merklin a une puissance étonnante; les timbres en sont variés; grâce à ce précieux auxiliaire, la salle Albert-le-Grand est déjà à la mode.

(Le Ménestrel.)

* * *

Le premier concert d'orgue du Trocadéro avait attiré le 24 avril une foule immense; le programme était, du reste, splendide. A côté des concertos de Haendel figurait l'admirable cantate de Bach qui a été exécutée par MM. Guilmant et Colonne avec une netteté inouïe. Le mécanisme merveilleux et la sonorité de l'orgue de M. Cavaillé-Coll permettent à M. Guilmant d'obtenir des effets saisissants qui, mêlés à l'orchestre, forment un ensemble imposant. M. Guilmant avait à côté de lui des artistes d'une grande valeur, qui se sont fait hisser et rappeler: M^{me} Mauvernay, en disant la mélodie de Guilmant: *Ce que dit le silence*, avec cette voix pleine et sonore qu'on lui connaît; M. Johannès Wolff avec *la Prière* de Colona et la ravissante canzonetta de Godard, qu'on a redemandée. M. Frederiks, de Londres, dans deux airs de Haendel. Comme morceaux d'orgue seul, M. Guilmant nous a donné la première audition de sa deuxième sonate, une œuvre remarquable que nous espérons entendre encore, un prélude en *ut* mineur, de Bach, et un rigaudon de la suite en *ré*, de Muffat.

CH. B.

Le deuxième concert de M. Alexandre Guilmant avait attiré, le 8 mai, une foule énorme au Trocadéro; le public prend de plus en plus goût à ces grands *Recitals* à l'anglaise, et se familiarise avec les vieux maîtres, qu'il est tout étonné de trouver plus jeunes que les modernes. Quelle verve étonnante dans le concerto en *sol* mineur, de Haendel, écrit il y a deux siècles! Comme cette fugue, en *ut* majeur, de Bach, cet air de *Pentecôte* et, surtout, cette *sinfonia* de la cantate n° 35, brillent par la jeunesse, le feu, l'élégance! — Le grand succès du concert a été un *Largo* de Haendel, pour orgue, harpes et orchestre; il est impossible de rêver rien de plus grandiose et en même temps de plus simple. Le public a redemandé ce morceau; il a également très applaudi une très belle sonate de Corelli, admirablement dite par M. Brandoukoff. M. Guilmant avait fait place aux contemporains dans son programme: un trio de Massenet, *Souvenez-vous*, interprété par M^{me} Brunet-Lafleur, MM. Mauguière et Quirot; — une intéressante mélodie de M^{me} Grandval, *l'Eternité*, un air de *Dimitri*, de Joncières. — Une sonate pour orgue, de Salomé, exécutée par M. Guilmant, a été très appréciée. C'est une œuvre bien faite, chantante et d'un très beau caractère; nous en dirons autant de la *Marche-Fantaisie*, de M. Guilmant, pour orgue, harpes et orchestre, bien traitée, très finement instrumentée, et qui a produit un grand effet. M. Guilmant rend de très grands services à l'art musical par ses concerts, en popularisant de grandes œuvres; mais qu'il évite de les donner trop longs, et surtout de les laisser prolonger par des *bis* trop répétés; le *bis* rompt l'harmonie d'un concert et parfois d'un morceau; on a tort de céder aux entraînements du public, et plus sages sont ceux qui y résistent.

H. BARBEDETTE

* * *

A l'occasion de l'inauguration d'un splendide monument élevé à la mémoire de Jean-Sébastien Bach dans sa ville natale, de grandes fêtes doivent avoir lieu à Eisenach, les 28 et 29 septembre prochain. Voici le programme musical déjà arrêté. — Dimanche 28, exécution en l'église Saint-Georges de la messe en *la* bémol de J.-S. Bach, sous la direction de Joachim. — Lundi 29, dans la même église, concert religieux dans lequel on exécutera les œuvres suivantes: premier chœur du *Chateaufort*, cantate de Bach; cinq pièces bibliques pour *sol*i et orgue de M. Lassen; *Psaume 67, pour soli*, chœurs, orgue et orchestre, de Müller-Hartung; *Toccata en ut*, pour orgue, de Bach; deux chœurs religieux de Thureau; *Psaume 13, pour soli*, chœurs et orchestre, de Liszt. Le soir, concert au théâtre; *suite d'orchestre*, de Bach; une *vieille ariette*, de Haendel; une *fugue* sur B. A. C. H., pour deux pianos, de Liszt; une *chaconne* pour violon, de J. Brahms, exécutée par Joachim; et la *troisième symphonie* pour orchestre de Bach.

* * *

Nous lisons dans le *Nouvelliste* de Rouen: « L'église Saint-Godard a été hier témoin d'une fête artistique. M. Ch.-M. Widor, organiste de

Saint-Sulpice, de Paris, a joué pendant deux heures, et devant une assemblée choisie du magnifique instrument dont M. A. Cavallé-Coll vient de doter cette paroisse. La commission d'expertise, chargée de vérifier les travaux, n'a eu qu'à faire l'éloge de cette œuvre d'art et à exprimer son entière satisfaction. C'est après cet examen que M. Ch.-M. Widor a fait ressortir la puissance, la finesse et la distinction de l'orgue. Il a tenu ses auditeurs sous le charme, et n'eût été la sainteté du lieu, on l'aurait applaudi. »

On nous écrit, en outre : — « L'inauguration du grand orgue de Saint-Godard, qui sort des ateliers de M. Cavallé-Coll, a donné lieu, jeudi 8 mai, à une véritable solennité musicale. Le nouvel orgue a rempli l'église de ses flots d'harmonie, sous les mains expertes de M. Ch.-M. Widor. M. Lenepveu, notre compatriote, avait composé pour la circonstance un *Laudate Dominum in sono tubæ*, dont M. Manoury a dit les solos avec maestria; la maîtrise, sous la direction de M. R. Vinet, a pris sa belle part du programme. C'est donc encore tout un succès pour l'éminent facteur Cavallé-Coll. »

* *

L'orgue de Saint-Godard, dont nous annonçons aujourd'hui l'inauguration, vient de donner lieu à la publication d'une brochure bien faite et vraiment intéressante : *le grand orgue de l'église Saint-Godard de Rouen*, construit en 1883-84 par M. Aristide Cavallé-Coll; notice descriptive par l'abbé Gustave Lefebvre (Rouen Fleury, in-8°). Cette notice, faite par un écrivain bien au courant de la question, décrit avec beaucoup de soin le nouveau et bel instrument de M. Cavallé-Coll, le maître incontestable et glorieux de la facture d'orgues moderne. Elle est précédée d'un aperçu rapide sur l'orgue en général, et d'un chapitre consacré aux travaux si nombreux et si intéressants de M. Cavallé-Coll, le tout tracé dans une langue claire, précise, qui se distingue par sa correction et son élégance. La brochure est accompagnée d'une fort belle gravure représentant le buffet de l'orgue de Rouen. C'est là une excellente monographie, qui se lit avec plaisir et profit, et qu'on peut recommander à tous ceux qu'intéressent les écrits de ce genre. (*Le Ménestrel*.)

* *

Il n'est pas donné tous les jours, en province, d'entendre de belle musique, et l'annonce d'une séance musicale est toujours accueillie avec joie; aussi, mercredi 11 juin, l'église Saint-Maurice, de Chinon, réunissait une société nombreuse et choisie; tous les dilettanti de la ville et des environs s'y étaient donné rendez-vous.

Un nouvel orgue devait être inauguré. Saint-Maurice possédait bien déjà un orgue, M. le curé Juet ne le trouvait ni assez beau, ni assez en harmonie avec la piété et la générosité de ses paroissiens. Son zèle sut trouver les ressources nécessaires pour l'acquisition d'un nouvel instrument, et l'empressement avec lequel les curés des paroisses voisines et l'élite de la population chinoise sont venus, sur son invitation, assister à la

séance d'inauguration, témoigne de la vive sympathie de tous pour le pasteur qui sait doter peu à peu sa paroisse d'œuvres éminemment utiles.

L'orgue de Saint-Maurice a été construit par M. Merklin, l'habile facteur connu et apprécié dans nos contrées par les orgues de la métropole de Tours et de Saint-Nicolas de Blois, sortis de ses ateliers; il se compose de douze jeux complets, répartis sur deux claviers manuels et un pédalier de trente notes; une pédale d'expression, restant fixe au point choisi, donne à l'organiste toutes les facilités possibles d'exécution; six pédales de combinaison en multiplient les effets sans nuire, par une accumulation inutile, à la précision de l'ensemble; les jeux ont de la rondeur et un éclat sagement tempéré pour prévenir l'effet dur ou criard inséparable d'une voûte peu élevée. Le mécanisme, d'une grande perfection, fonctionne admirablement.

Si, après avoir parlé de ces avantages intrinsèques, nous ajoutons que le buffet, en chêne sculpté, s'harmonise parfaitement avec le style de l'église, et, par sa forme, dégage une grande fenêtre et laisse ainsi passer la lumière qui vient éclairer en plein le magnifique chœur Plantagenet d'un style si pur, nous aurons dit que l'orgue de Saint-Maurice, malgré ses dimensions restreintes, est un instrument de premier ordre.

Quant à la sonorité, l'audition pour laquelle nous étions réunis devait nous en révéler toute la beauté, la largeur et la puissance.

La séance musicale débute par une *Introduction et Fugue*, de Fessy; puis, M. le docteur Poüan, chanoine de notre métropole, bénit l'instrument et monte en chaire.

Dans un discours rempli d'ingénieux aperçus et où l'esprit poétique se mêle harmonieusement au sentiment religieux, le docte chanoine nous montre l'art, expression de la beauté divine, de laquelle découle toute autre beauté, cherchant dans la nature quelques rayons de la beauté du Créateur pour les reporter vers DIEU et lui en faire hommage. Tel est le rôle de l'artiste, et il ne peut mériter ce nom sublime qu'après avoir jeté sur son œuvre quelque rayon divin qui en fait un créateur.

Après nous avoir dit la place qu'occupe dans l'art la musique, et surtout la musique religieuse, après nous l'avoir montrée marchant en tête de tous les arts, se rapprochant le plus de l'idéal et, par conséquent, de DIEU, concourant plus que tous les autres au culte divin (car si les autres arts ornent nos temples, elle seule module nos prières et peut baigner de ses flots d'harmonie le sacrifice de l'Agneau), M. Poüan nous a parlé de la plus grande gloire de la musique : la création de l'orgue, merveilleux instrument que les anciens avaient entrevu, que le christianisme a perfectionné, et qui est arrivé presque à l'idéal; et ce perfectionnement est une des gloires de notre époque et, nous devons le proclamer avec fierté, une des gloires de la France.

Nous ne pouvons entrer dans le développement de ces pensées, qui amènent l'orateur à étudier l'orgue en lui-même, dans sa structure, son rôle, ses moyens, et à constater ses perfectionnements

modernes, en même temps que la supériorité de la facture française. Nous préférons citer un passage qui donnera quelque idée de l'ensemble :

« L'orgue, dit-il, est fils de l'art et de la foi ; il dit le beau et chante le divin. Il module et il symphonise. Concert aux inépuisables accords, on dirait qu'il recueille en son sein toutes les harmonies de la terre, et n'attend que la touche d'une main amie pour les rendre à profusion et toujours identiques à elles-mêmes, encore que marquées du sceau de sa puissante et gracieuse individualité. Tantôt il les déroule en flots mélodieux à l'oreille de l'homme, dont il semble comprendre les aspirations généreuses et les douloureux soupirs. Tantôt il les jette à DIEU en gerbes étincelantes, capables, comme la prière du juste, de percer le nuage et de pénétrer les cieux.

« Vaste et brillante synthèse, l'orgue est le plus noble des instruments, le plus ingénieux par le mécanisme, le plus étendu en sonorité. Que ne pourrais-je répéter après tant d'autres de la richesse de ses ressources, de la fécondité et de l'imprévu de ses moyens ? Egalement habile à la plainte touchante et à la marche triomphale, il verse tour à tour la haute éloquence, la haute poésie ; il traduit en son inimitable langage ce que le poète a si justement nommé « les larmes des choses. » Jusque dans les milieux qui, par leur mystérieux caractère ou l'immensité de leur proportion, rapetissent toute grandeur, il s'égalé et suffit à tout. Sous l'inspiration des maîtres fameux, des Bach ou des Lefébure, des Franck, des Batiste ou des Mailly, il lutte de magnificence et d'éclat avec les pompes sublimes du catholicisme, d'ampleur et de hardiesse avec l'architecture de nos cathédrales. Dans la plus modeste église, pour peu que la main qui le conduit soit au service d'une âme, il touche profondément le cœur, relève la pensée, étonne l'incrédule, attendrit le prodigue, répand sur les déshérités de la vertu cet indéfinissable effroi, cette émotion pénétrante, qui devient pour plusieurs le commencement du retour. C'est un ami à la diction ravissante ; il m'enchanté, il me transporte, il embellit mes souvenirs, éveille mes espérances, prête une voix suave et pure à mes jours enfuis. Il m'aide à vivre de cette vie du passé, de cette immortalité de l'avenir, où, parmi les tristesses du présent, il fait si bon se réfugier avec DIEU, se recueillir et oublier.

« Mais n'essayez pas de le dérober à sa divine mission. L'orgue est l'instrument religieux par excellence ; ne l'éloignez point de l'Eglise. Tout le génie des artistes ne réussirait qu'à faire regretter plus vivement, pour le noble exilé, le demi-jour du sanctuaire, la profondeur des voûtes sombres, la lampe et les parfums de l'autel. Non ! l'orgue est la voix du temple, la voix du peuple prosterné. Hors du temple, il n'est plus lui ; c'est le ciboire sans l'hostie sainte ; le reliquaire antique, sans les sacrés ossements. Hors du temple, il est trop grand, et le décor trop petit.

« Echo de mon âme qui tressaille, qui médite, qui loue, qui gémit et qui pleure, l'orgue tour à tour m'exprime et m'inspire ces multiples sentiments. Il fait plus : il résume en lui toutes les voix de la création, comme je les résume moi-

même, comme je les sens vibrer en mon cœur sous le souffle combiné de l'intelligence et de la grâce. Que dis-je ? Il m'invite à rêver d'une harmonie supérieure, et, lorsque sur l'aile des ondes sonores, parmi les fumées de l'encens, je l'entends faire *courir sa mélodie dans l'air lumineux*, lorsque, du pied de l'autel où j'adore l'éternelle Victime, je l'entends porter jusqu'à DIEU les soupirs, les vœux, les élans et les larmes de tous, remplir excellemment, à lui seul, le but de la musique religieuse, baigner de ses harmonies les plus augustes mystères de notre foi, faire de toutes les prières enfin une seule prière infailliblement exaucée, parce qu'elle s'unit à la prière de l'Homme-DIEU, je ne puis m'empêcher de songer à cet autre concert, sublime, immense, qui s'appelle la création, et à l'artiste divin qui la chante au Seigneur, au divin coryphée dont le nom seul est la plus puissante et la plus douce des harmonies, Notre-Seigneur Jésus-Christ.

« Quel cantique, mes frères, que ce chant de toute la création dans le Christ et par le Christ, premier-né de toute créature ! Ainsi qu'on l'a dit, quel rythme, quelle mesure, quelle ordonnance, quelles ondulations, quelles marches, quelle unité dans la variété, quels appels et quelles réponses, quelle suavité, quelle plénitude dans ce concert, accord vivant de DIEU et de ses créatures si diverses et si libres dans la loi propre à chacune d'elles ! Eh bien ! voilà ce que l'orgue me rappelle, voilà ce qu'il me représente. L'orgue est tout un monde, mais c'est un monde harmonisé en DIEU, pour DIEU, et la solennité de son inauguration, les mélodies qu'il se hâte de répandre à sa première heure, sous la bénédiction de l'Eglise, sous le baptême de l'eau sainte, me reportent à ces illustres fêtes d'Israël, aux jours des David et des Salomon, alors que, dans la jeunesse de leur inspiration sublime, les psaumes éclataient devant l'arche, aux accents d'un peuple entier, frémissant de l'enthousiasme des prophètes. Avec ce peuple, avec ces prophètes, je redis : « Louez DIEU par la psalmodie du chœur, « louez-le par la lyre et par l'orgue ; que tout ce « qui est esprit loue le Seigneur ! *Laudate Dominum in choro... , laudate eum in chordis et organo... Omnis spiritus laudet Dominum.* »

Et de nouveau l'orgue a chanté. Une *Fantaisie* de Lefébure-Wély, une *Communion* de Lemmens, une *Élévation* de Batiste, ont été rendues avec art par M. Devve, le brillant organiste de Saint-Nicolas de Blois. M. Jiménez, notre célèbre violoncelliste, interprétant une *Méditation* de Bouchinot, et une *Mélodie* de Dunkler, accompagnées par l'orgue, tint deux fois l'auditoire sous le charme de son talent magistral.

Puis le chœur entonne le *Magnificat*, et, l'orgue alternant avec le chant, M. Devve se livre à toute l'improvisation de son talent et s'applique à mettre en relief chaque jeu de l'orgue avec leurs différents ensembles ; nous entendons tour à tour les sons les plus variés sortir de l'instrument : des flûtes d'une pureté idéale, des voix célestes d'une fraîcheur aérienne, des hautbois soupissant de tendres pastorales.

Pendant que le divin Orphée reposait sur l'autel pour bénir les fidèles assemblés, M^{lle} de Marcé dit

de sa voix fraîche et d'un timbre très pur l'*Ave MARIA* de Guillot de Saint-Bris, précédé de l'*O salutaris* de Mohr et suivi d'un *Tantum ergo* de Devve, chantés par M^{lle} de Pierres avec ce style, cet *ars dicendi* dont elle a le secret. A ce moment, M. de Sazilly tenait l'orgue et remplissait, à la satisfaction de tous, la tâche si difficile d'accompagnateur.

De nouveau M. Devve se remet à l'orgue, et nous fait entendre une sortie brillante, de sa composition, et nous nous séparons en formant le vœu que M. Juet, qui sait si bien organiser les fêtes, nous prépare un nouveau concert auquel nous serons tous heureux d'assister.

E. G.

* *

Le bienveillant accueil dont la seconde édition des œuvres choisies des meilleurs compositeurs de musique, par MM. Lück-Hermessdorff, a été l'objet dès l'apparition du premier volume, a engagé l'éditeur à publier en livraisons, dans le même format et avec les mêmes types, une nouvelle collection sous le titre de : *Cantus divinus*. Cette collection, dont le prix est très modique, sera un complément de celle de Lück. Les chœurs en possession des deux collections du même style seront en état d'exécuter, tous les dimanches et jours de fête, des œuvres d'un mérite reconnu, et contribueront ainsi à faire peu à peu disparaître de nos églises des œuvres produites du dilettantisme, qui, comme on sait, ont été publiées dans ces dernières années et sont très souvent sans la moindre valeur.

Parmi les meilleurs compositeurs catholiques, plusieurs ont promis leur bienveillante coopération, et les premières livraisons qui paraîtront seront éditées par les soins de MM. E. BENZ, directeur de chœur, à Munich; J.-E. HABERT, organiste et directeur, à Gmunden; M. HALLER, maître de chapelle, à Ratisbonne; M. HERMESSDORFF, maître de chapelle de la cathédrale de Trèves; A. KAIM, directeur de chœur, à Biberach; J. SKUHERSKY, directeur de musique, à Prague; F. KÆNEN, maître de chapelle, à Cologne; H. OBERHOFFER, directeur de musique, à Luxembourg; Fr. SCHMIDT, maître de chapelle de la cathédrale de Munster; J. SEYMOUR, organiste, à Dublin, etc.

Chaque livraison formera un tout séparé, soit une messe, soit un ensemble de motets pour une série de fêtes, des litanies ou des vêpres, avec ou sans accompagnement d'orgue, suivant la manière de voir des auteurs-éditeurs, mais tout sera donné en partitions.

La souscription a lieu par série de dix livraisons au prix de 7 fr. 50 c. par série. Chaque série formera deux volumes de quinze à trente feuilles d'impression. Chaque livraison séparée coûtera 1 fr. 25 c. On peut souscrire dans les bureaux de la *Musica sacra*, ou bien adresser directement les souscriptions à M. P. Braun, éditeur à Leipzig. Les personnes qui enverront 8 francs pour une série, ou 1 fr. 50 c. pour une seule livraison, recevront les œuvres demandées *franc de port* aussitôt qu'elles auront paru.

PUBLICATIONS NOUVELLES

Ch.-Em. Ruelle. — Le Congrès européen d'Arezzo pour l'étude et l'amélioration du chant liturgique. Excellent compte rendu *non officiel* suivi d'un appendice bibliographique. — Paris, Firmin Didot et C^{ie}.

A. Super : *Décadence et restauration du chant liturgique*, esquisses historiques et artistiques. — Brochure grand in-8° de 160 pages. — Prix, 3 francs. Paris, D. Dumoulin et C^{ie}, libraire, rue des Grands-Augustins, 5.

M.-J.-A. Lans, professeur à Voorhout, Hollande. *Réponse à M. Super, auteur de la brochure Décadence et restauration du chant liturgique*. Paris, P. Lethielleux, éditeur, opuscule in-8° de 16 pages.

Th. Salomé : 1° Première sonate pour orgue. — En vente chez Schott, éditeur, 19, boulevard Montmartre, à Paris.

2° *Kyrie* à trois voix, d'après Mendelssohn-Bartholdy. — En vente chez Mackar, 22, passage des Panoramas.

* *

La maison F. Pustet, de Ratisbonne, vient d'ajouter à ses nombreuses et importantes publications toute une collection de musique sacrée écrite dans le style seul accepté par l'Association allemande de Sainte-Cécile; en voici les titres :

Michel Haller : 1° *Missa duodecima*, op. 27, en deux éditions : édition A, pour deux sopranos, alto et basse avec orgue à volonté; édition B, pour soprano, alto, ténor et basse, sans orgue. Chaque partition, 2 francs; voix, 1 franc. — 2° *Litanie Lauretanæ* en sol majeur à quatre voix inégales et orgue, 2° édition, avec les nouvelles invocations. Part. 1 fr. 50 c. voix, 80 c. — 3° *Litanie Lauretanæ* en si mineur, op. 29; mêmes voix et mêmes prix que les précédentes. — 4° *Te DEUM*, à quatre voix inégales et orgue ou cinq trombones, 2° édition. Part. 2 francs; voix, 1 franc.

Jos. Hanisch : *Missa pro defunctis* à quatre voix inégales et orgue à volonté, op. 26. Part. 1 fr. 50 c.; voix, 60 centimes.

J.-N. Ahle : 1° *Missa Sanctæ Crucis*, à quatre voix d'hommes; part. 1 fr. 50 c., voix, 75 c. — 2° *XXV Cantica sacra* à quatre voix égales; part. 3 fr. 75 c., voix, 2 francs.

Ch. Cohen : *Missa IV toni* pour alto, ténor, basse et orgue à volonté, part. 1 fr. 50 c.; voix, 60 centimes.

Aug. Wiltberger : *Offertoires des fêtes de la Sainte Vierge*, à deux voix égales et orgue; op. 13, part. 1 franc.

La Messe du P. Stanislas Mattæi, annoncée au sommaire, sera envoyée prochainement à nos abonnés en un seul fascicule.

Le Directeur-Gérant : ALOÏS KUNC.

MUSICA SACRA

REVUE DU CHANT LITURGIQUE
ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

HONORÉE D'UN BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE PIE IX

ALOYS KUNC, DIRECTEUR

Un numéro par mois — paraissant du 20 au 30 du mois — contenant 12 pages de texte et des morceaux de chant ou d'orgue, empruntés aux chefs-d'œuvre classiques ou composés par des maîtres contemporains.

Les abonnements sont pris à l'année, jusqu'à révocation formelle faite par le souscripteur. — Ils datent du 1^{er} janvier. — Tout souscripteur qui n'a pas formellement renoncé à son abonnement avant le 15 décembre est considéré comme acceptant un nouvel abonnement pour l'année suivante.

12 livraisons, renfermant au moins 48 pages de musique, CHANT ou ORGUE

France et Algérie, Alsace et Lorraine : 8 fr. — États d'Europe : 10 fr. — États-Unis de l'Amérique du Nord, Canada, Colonies françaises, etc. : 12 fr. — Texte seul, sans musique, France : 6 fr. — Étranger : 7 fr. 50 c.

Adresser franco un bon sur la poste à l'ordre de M. JOSEPH DARGEIN, Administrateur, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse. Les lettres, manuscrits et autres envois concernant la rédaction doivent être adressés franco au Directeur de la Revue, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

SOMMAIRE

TEXTE. — I. Exécution du Plain-chant. Réponse à M. l'abbé Perriot; G. G. — II. La Musique au Trocadéro; J. TRÉZEL. — III. Distribution des prix de l'École de musique religieuse de Paris. — IV. Dixième assemblée du Cœcilienverein d'Allemagne; Ch. HAMM. — V. Chronique et Bibliographie.
MUSIQUE. — Messe à deux voix égales avec accompagnement d'orgue, par le P. Stanislas MATTEI (suite).

I

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT

Réponse à M. l'abbé PERRIOT.

Dans sa lettre du 28 janvier dernier, adressée à M. le Directeur de la *Musica sacra*, le vénérable M. Perriot entreprend de réfuter contre nous une double erreur : la première sur l'exécution du plain-chant à notes égales, la seconde sur l'interprétation donnée au décret du 26 avril 1883 dans le passage concernant le rejet des vœux émis par le Congrès d'Arezzo.

Sur ce double objet M. le supérieur du séminaire de Langres s'est mépris sur le sens de nos paroles; et nous allons lui expliquer ici notre vraie pensée. Il a, du reste, la justice de déclarer, dès le commencement de sa lettre, qu'il ne nous cite point mot pour mot, ce qui eût été pourtant bien préférable, si nous eussions réellement commis les erreurs qu'il nous attribue.

I

Un simple mot sur l'exécution du chant.

M. l'abbé Perriot suppose toujours, dans cette partie de sa réponse, que nous soutenons l'égalité absolue des notes. C'est une erreur que nous avons déjà dissipée¹ en répondant ici même à M. Tardif,

1. Voir *Musica sacra*, octobre 1883, p. 109.

lequel, après nos explications, veut bien nous écrire que « nos doctrines respectives sont moins éloignées qu'elles ne paraissent, et que bien définies et précisées elles auront leur résolution dans un parfait accord. »

D'ailleurs, nous sommes d'autant plus surpris qu'on nous reproche d'admettre l'égalité absolue des notes, que le texte cité par nous l'exclut formellement : *Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et PRINCIPALITER æquales habet*. Qui dit *principalement* ne dit pas *absolument*.

Qu'importe ensuite que M. l'abbé Perriot nous explique les cinq exceptions apportées par Jérôme de Moravie à sa règle générale? Nous savons fort bien que tous les théoriciens, et Hucbald tout le premier, apposent des exceptions au principe fondamental qui distingue le chant ecclésiastique; nous savons aussi que tous les auteurs qui acceptent le principe ne sont pas d'accord entre eux pour en fixer exactement les limites, et qu'il y a lieu d'examiner attentivement quelles sont les exceptions que l'on peut regarder comme vraiment traditionnelles. Mais nous n'avons point à trancher cette question; elle reste en dehors de la discussion présente, où il ne s'agit que du principe.

Nous disions donc et nous maintenons encore : 1^o que le nouveau système d'exécution du R. P. Dom Pothier renverse nécessairement et détruit par la base ce principe du chant traditionnel; 2^o que le savant Bénédictin n'appuie pas, comme il le devrait, et ne peut pas appuyer sur des textes tra-

ditionnels clairs et précis, chacune des diverses règles qu'il donne, au chapitre XII^e de ses *Mémoires*, pour l'interprétation des neumes.

C'était là le point capital du débat, et nous constatons de nouveau que ni le R. P. Dom Pothier, ni M. l'abbé Perriot, ni aucun autre, n'ont même essayé de nous répondre sur ce point essentiel, malgré l'amour qu'ils affichent pour la « synthèse » et pour la tradition.

Le savant M. Perriot écrit avec une assurance qui nous étonne : « M. G... G... ne peut-il pas au moins appuyer cette exécution (à notes égales) sur l'autorité des siècles passés ? Je crois pouvoir lui dire qu'il aurait forte affaire sur ce point, s'il voulait établir que ce système est le système traditionnel d'exécution. »

Nous n'avons ici qu'un mot à répondre : *l'affaire est faite* depuis longtemps.

M. l'abbé Perriot ne peut ignorer les savantes *Etudes* de M. Th. Nisard sur la restauration du chant grégorien au dix-neuvième siècle, où sont recueillis les textes nombreux et probants qu'il nous demande avec un sourire d'incrédulité. Ces textes clairs, nets et précis sont sous nos yeux, et peut-être le temps n'est-il pas éloigné où ils seront mis de nouveau sous les yeux du public.

En attendant, qu'il nous soit permis de rappeler la règle infallible d'Elie de Salomon, qui vivait vers la même époque que le Dominicain Jérôme de Moravie, et qui nous montre le chant à notes égales en plein usage en l'an de grâce 1274. Voici son texte : REGULA INFALLIBILIS : « Omnis « cantus planus in aliquâ sui parte nullam festinationem in uno loco patitur plus quam in alio, « quod est de naturâ sui : ideo dicitur cantus « planus, quia planissimè appetit cantari. »

Quant à l'autorité et aux exceptions de Jérôme de Moravie que vous nous alléguez avec tant de confiance, elles sont beaucoup moins embarrassantes pour nous que vous ne supposez. En effet, ce savant musicologue est loin de regarder toutes les règles qu'il donne, pour exécuter le chant avec des ornements mélodiques, comme les règles du chant ordinaire et usuel, du chant des masses. Il enseigne même concurremment plusieurs méthodes d'exécution. Puis il ajoute ces paroles, que l'on ferait bien de méditer : « Hunc cantandi modum non quidem in omnibus, sed in aliquibus « QUIDAM GALLICORUM observant. — Si quis indifferenter utitur ipsis (ornamentis melodice) non « discernens imbecillitatem vocum, et ipsos dies « feriales, non uti sed potius abuti dictis modis « diceretur. »

Il paraît donc certain que les exceptions et les règles, dont M. l'abbé Perriot fait si grand bruit, constituent une sorte d'exécution de fantaisie, particulière à quelques Français (*quidam Gallicorum*), et dont l'auteur ne permet d'user qu'en de certaines circonstances. Il est, en tout cas, impossible d'y voir l'expression d'une tradition universelle.

Ne résulte-t-il pas de là qu'au point de vue pra-

1. *Scientia artis musicæ*, ap. Gerberti scriptores, t. III, p. 21. Ajoutons que cet illustre maître dénonçait au Pape ceux qui, dès ce temps-là, comme on l'a souvent fait depuis, essayaient de musicaliser le plain-chant.

tique et paroissial, qui est le nôtre, au point de vue du chant des masses, « propter imbecillitatem vocum », ce serait un véritable abus que d'accepter sans réserve tout le système de Jérôme de Moravie, et cela, de l'aveu de Jérôme de Moravie lui-même ?

Donc le vénérable M. Perriot se trompe, au témoignage même de l'auteur qu'il cite, quand il nous donne le chant orné, propre à certaines fêtes, comme le chant usuel, le chant traditionnel.

Le R. P. Dom Pothier a été mieux inspiré quand il a écrit, à la page 210 de ses *Mémoires*, en parlant de Jérôme de Moravie et de son école : « Ce ne sont point là les maîtres auxquels nous irons demander le secret du chant grégorien. » — Si nous avons cité un de ses textes, au sujet du chant à notes égales, ce n'est point par sympathie pour cet auteur, mais pour prouver combien le principe que nous soutenons était alors universellement accepté, puisque Jérôme de Moravie lui-même n'osa pas le nier, mais le consacra en disant : « Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas « primo et principaliter æquales habet. » Ce qui suffisait à notre thèse.

M. l'abbé Perriot nous objecte aussi que l'édition de Ratisbonne, déclarée authentique, et usitée à Rome, contient trois espèces de notes : « la losange, la carrée et la caudée. » Mais cela empêche-t-il le R. P. Dom Pothier, M. l'abbé Bonhomme et les autres amis de M. l'abbé Perriot d'appeler le chant en usage à Rome un chant à notes égales ? Ce serait donc sur eux, avant tout, que retomberait l'objection, puisque nous n'avons fait que citer leurs paroles. De plus, on trouve ces espèces de notes dans toutes nos éditions actuelles de chant ; il faudrait donc en conclure que le chant à notes égales n'existe plus. Mais alors pourquoi chercher à le combattre et à lui en substituer un autre ? Et, de fait, puisque la règle générale de l'égalité admet certaines exceptions, et par conséquent certaines notes de durée diverse, il n'est pas difficile d'expliquer comment il arrive que l'édition de Ratisbonne contient trois espèces de notes.

II

Passons au second grief de notre honorable contradicteur, et qui est relatif à l'interprétation, selon lui exagérée, que nous aurions donnée au décret du 26 avril, touchant le rejet des vœux du Congrès d'Arezzo.

Puisqu'il nous y convie et nous y provoque, nous allons dire toute notre pensée sur ces vœux et examiner en quel sens le rejet a pu en être prononcé par la Sacrée Congrégation des Rites.

Cette discussion, qui n'est point oiseuse, intéressera certainement les lecteurs de la *Musica* ; et en même temps, elle fera voir que notre vraie interprétation n'est pas précisément celle que nous prête M. l'abbé Perriot.

Il importe d'abord de rappeler ces vœux, pour en remarquer la teneur et l'enchaînement :

« 1^o Que les livres de chœur en usage dans les églises soient aussi conformes que possible à l'ancienne tradition ;

« 2^o Que l'on encourage, autant que possible,

l'étude et la diffusion des œuvres théoriques déjà faites ou à faire et tendant à illustrer et à *restaurer* l'antique tradition du chant liturgique ;

« 3° Que, dans l'éducation du clergé, on fasse une *place convenable* à l'étude du chant grégorien, rappelant ainsi en vigueur et *observant* avec plus de soin les *prescriptions canoniques* sur ce point ;

« 4° Qu'à l'exécution du chant grégorien en notes égales et *martelées* on substitue l'exécution rythmique, conformément aux principes exposés par Gui d'Arezzo au chapitre XV° de son *Micrologue* ;

« 5° Qu'à cet effet, toute méthode de chant sacré contienne les principes de l'accentuation latine. »

Le passage du décret qui vise ces vœux porte ce qui suit :

« Les vœux ou les demandes formulés, l'année dernière, par le Congrès d'Arezzo, et adressés par lui au siège apostolique, concernant le retour du chant liturgique grégorien à l'ancienne tradition, pris dans leur teneur, ne peuvent être acceptés ni approuvés. »

Aucun des vœux qui précèdent n'a été *accepté* ; c'est là un point indiscutable.

Mais il ne serait pas juste de dire que tous ont été rejetés, au sens positif de ce mot, comme étant intrinsèquement condamnables. Quelques-uns, en effet, considérés absolument, ne paraîtraient point blâmables ; mais ils n'ont pu être acceptés soit à cause de leur liaison avec ceux qui les accompagnaient, soit à cause des circonstances où ils ont été émis, et qui les rendaient, en fait, inacceptables.

Notons enfin que ce qui n'est pas théoriquement condamné, ni même condamnable, peut néanmoins être *pratiquement défendu* ; et qu'il est tel usage, bon en soi, auquel il ne manque, pour être licite, que la sanction de l'Eglise.

Ces observations préliminaires étaient indispensables, et nous aurons bientôt l'occasion de voir l'application de ces principes dans l'examen que nous allons faire de chacun des vœux d'Arezzo.

Le premier de ces vœux est ainsi conçu :

« Que les livres de chœur en usage dans les églises soient aussi conformes que possible aux anciennes traditions. »

M. l'abbé Perriot n'hésite pas à reconnaître que les vœux « qui ont pour but de ramener le chant à l'ancienne tradition ont été rejetés. » Nous pourrions donc ne pas insister. Il importe néanmoins de faire ici quelques remarques.

Assurément l'ancien chant liturgique, considéré en lui-même, n'offre rien de condamnable, dans le sens théologique du mot ; et il serait puéril d'essayer même de démontrer qu'il ne contient aucune erreur contre la foi et les mœurs. Mais comme *chanter de telle ou telle manière* est une question qui relève essentiellement de l'autorité disciplinaire de l'Eglise, il appartient à celle-ci de régler et de changer la *forme* du chant, selon qu'elle le jugera utile au bien des âmes, ou conforme aux besoins variables des hommes et des siècles. Ce n'est donc pas le principe de l'*antiquité* qu'il faut invoquer pour ce changement, mais bien celui de l'*autorité* de l'Eglise.

Or le R. P. Dom Pothier et ses partisans, sans

nier théoriquement cette vérité, ont paru trop l'oublier pratiquement et ont parlé d'une façon trop absolue de « ce retour aux anciennes traditions, » pour que la Sacrée Congrégation des Rites ne prit pas l'alarme, et ne leur rappelât pas qu'ils avaient « encouru la désapprobation de ceux qui estiment avec raison que l'autorité du siège apostolique *doit seule servir de règle* en ce qui concerne la méthode et l'unité du chant, comme pour toutes les autres parties de la sainte Liturgie ». »

Par suite, *le retour à l'antiquité*, qui était le fondement sur lequel le R. P. Dom Pothier et ses amis s'appuyaient surtout pour prêcher la réforme du chant actuel de l'Eglise, se trouva renversé. Et comme le motif de ce rejet est une vérité générale qui n'admet pas de restriction il faut conclure qu'il s'applique à l'*exécution* aussi bien qu'à la note elle-même ; car il est évident que c'est l'autorité de l'Eglise qui doit servir de règle pour les deux.

En conséquence, le grand motif du R. P. Dom Pothier pour introduire son nouveau système d'exécution étant qu'il fallait revenir à l'exécution *primitive* et traditionnelle, son point d'appui se trouve dès lors ruiné.

Telle est la *conséquence logique*, fatale, inévitable qui découle du rejet officiel du premier des vœux d'Arezzo, et que nous signalons de rechef à l'attention de M. l'abbé Perriot, car il ne paraît pas l'avoir remarquée.

Le second vœu était celui-ci : « Que l'on encourage autant que possible l'étude et la diffusion des œuvres théoriques et pratiques déjà faites ou à faire, et tendant à illustrer et à *restaurer l'antique tradition* du chant liturgique. »

Ce vœu n'étant que la suite et l'application pratique du précédent devait nécessairement subir le même sort, et, par le fait, être rejeté à cause de cette relation.

Au reste, l'étude et la restauration du chant antique au point de vue de la simple *érudition* non seulement ne sont pas blâmées, mais sont, au contraire, louées et encouragées par la Sacrée Congrégation des Rites et par le Souverain Pontife. Si donc ce second vœu était séparé du premier et pouvait être considéré comme exprimant un simple encouragement à l'étude approfondie des anciens monuments de chant liturgique, il deviendrait excellent et, en soi, très louable.

Quelques remarques sur le troisième vœu :

« Que, dans l'éducation du clergé, on fasse une *place convenable* à l'étude du chant grégorien, rappelant ainsi en vigueur et observant avec plus de soin les *prescriptions canoniques* sur ce point. »

Comme on le voit, avec l'expression d'un désir il y a ici une leçon.

Et d'abord, si on veut observer que ce vœu se relie naturellement à ceux qui précèdent, on en conclura que le chant grégorien, ici recommandé, doit être, avant tout, celui que l'on cherche à faire prévaloir, et non celui qui est approuvé par l'Eglise, ce qui déjà pourrait suffire à faire rejeter ce vœu, au même titre que les deux autres.

Mais laissons de côté cette considération parti-

culière pour nous arrêter à une plus générale et d'un ordre différent.

Si on examine l'assemblée qui formule ce vœu, on arrive à se demander quelle mission pouvait avoir le Congrès d'Arezzo pour venir déclarer à la face du monde chrétien que « l'étude du chant grégorien » n'occupait pas « dans l'éducation du clergé *une place convenable* ? » Qui l'avait autorisé à venir rappeler aux évêques de l'univers catholique qu'ils ne veillaient pas avec assez « de soin » à l'observation des « prescriptions canoniques » sur l'étude du chant ?

Si donc ce troisième vœu, pris intrinsèquement, n'a rien de condamnable, n'accuse-t-il pas, dans les circonstances où il est émis, une véritable *ingérence* ? Et ce motif, au point de vue disciplinaire, n'est-il pas plus que suffisant pour que ce vœu, lui aussi, ne soit « ni accepté, ni approuvé ? »

C'est pourquoi nous ne pouvons qu'être surpris d'entendre M. l'abbé Perriot nous dire : « En vérité, il serait étrange que le rejet des vœux s'étendit, par exemple, à celui qui demande « qu'il soit fait une place convenable à l'étude du plain-chant dans l'éducation des clercs, et qu'on revienne à l'observation plus soigneuse de règles liturgiques. »

On voit que la question d'*incompétence*, si considérable pourtant, n'a pas du tout frappé le vénérable supérieur de Langres. A notre avis, au contraire, ce vœu était l'un de ceux qui convenaient le moins à une assemblée d'artistes, qui n'avaient aucune autorité pour donner une pareille leçon à l'Eglise, quand même cette leçon eût été méritée ; ce qui, assurément, est fort contestable : car si nos évêques étaient ici interrogés, il est bien à croire que la plupart répondraient qu'on donne, dans leurs diocèses respectifs, « une place convenable à l'étude du chant », et qu'ils ne jugeraient pas avoir, sur ce point, à recevoir une réprimande du Congrès d'Arezzo. Du moins paraît-il certain qu'aucun d'eux ne se plaindra de voir la Sacrée Congrégation des Rites rejeter un vœu qui, en somme, fait peu d'honneur à leur vigilance pastorale et à leur zèle pour « l'observation soigneuse des règles liturgiques. »

Passons maintenant au quatrième vœu, qui est peut-être celui qui a soulevé le plus de discussions.

Voici ce vœu : « Qu'à l'exécution du chant grégorien en notes égales et *martelées*, on substitue l'exécution rythmique, conformément aux principes exposés par Gui d'Arezzo au chapitre XV de son *Micrologue*. »

Ce vœu, ainsi que les autres, n'a pas été « accepté ni approuvé. » Et, à vrai dire, il ne pouvait guère l'être, soit qu'on l'envisage selon sa teneur, soit qu'on le considère selon son esprit.

I. Et d'abord considéré dans sa teneur il tend à consacrer une fausseté historique.

En effet, en demandant qu'à l'exécution à notes égales on *substitue* une exécution *rythmique*, on donne à entendre que le chant grégorien, qui admet pour base l'égalité des notes, n'admet pas de rythme ; ce qui est faux ; car tous les théoriciens admettent un rythme, quelle que soit leur opinion sur l'exécution ; seulement ils se divisent quand il s'agit de déterminer en quoi le rythme

consiste. Cette dernière question est discutée entre les savants ; et nous regardons comme un fait constant que la Sacrée Congrégation des Rites n'avait pas l'intention de la trancher. Cela supposé, l'approbation de ce vœu devenait difficile, pour ne pas dire impossible.

Quoi qu'il en soit de ce premier point, en opposant l'exécution à notes égales à l'exécution rythmique conforme aux principes de Gui d'Arezzo, on laissait évidemment supposer qu'il y a une incompatibilité réelle entre la théorie de Gui et celle des partisans du chant à notes égales ; rien toutefois n'est moins certain, comme nous l'avons démontré dans notre *Etude* sur le chapitre XV du *Micrologue*¹. Ce qui ressort de ce chapitre avec évidence, c'est qu'on doit admettre, dans le chant, des *divisions* et des *pauses*, ce qui constitue l'essence du rythme d'après Hucbald ; et le savant M. Th. Nisard nous affirme même qu'on ne trouve rien de plus sur le rythme dans les théoriciens de l'antiquité. Or, nous l'avons déjà dit, quel est le système d'exécution qui refuse d'admettre ces éléments du rythme traditionnel ?

Bref, le chapitre XV étant plein d'*obscurités*, de l'aveu même d'Aribon, un des commentateurs les plus renommés de Gui d'Arezzo, et les partisans des divers systèmes s'autorisant tous de la doctrine qui y est contenue pour étayer leurs opinions, très opposées entre elles, l'approbation du quatrième vœu n'aurait rien terminé ; car ce vœu, en demandant que l'on se conforme à l'exécution rythmique du chapitre XV du *Micrologue*, sans déterminer *en quoi elle consiste*, eût laissé, par le fait, libre carrière à tous les systèmes. Aussi a-t-on vu, au Congrès même, les chefs des systèmes les plus opposés, comme M. Raillard et le R. P. Dom Pothier, pour ne point parler des autres, souscrire d'un commun accord à ce quatrième vœu et sans la moindre difficulté.

C'est assez dire que l'acceptation de ce vœu par la Sacrée Congrégation des Rites eût été à peu près illusoire et sans résultat. Il n'en fallait donc pas davantage pour motiver son rejet.

II. Si maintenant on considère le même vœu, non plus dans sa teneur, mais dans son esprit, son acceptation paraîtra encore bien plus impossible.

En effet, il serait puéril de le nier, la majorité du Congrès avait dessein de couvrir sous les expressions un peu vagues de ce vœu le nouveau système rythmique de Dom Pothier, si bien que l'on a regardé les conclusions du Congrès comme un triomphe pour sa cause et notamment pour son système d'exécution. De plus, en combattant le chant dit à notes égales, le docte Bénédictin et ses principaux partisans avaient pour but avoué (leurs écrits en témoignent) de supplanter le chant généralement usité en Italie et à Rome même².

Cela posé, est-il surprenant que la Sacrée Congrégation des Rites n'ait point accepté ce vœu ?

On a demandé, après coup, si la Sacrée Congrégation avait eu l'intention *de condamner*, par son décret, *le chant exécuté d'après les principes de*

1. *Musica sacra*, avril 1883.

2. Voir, à ce sujet, les citations du R. P. Dom Pothier, de M. Jules Bonhomme, et surtout de M. Amelli, *Musica sacra*, oct. 1883, pp. 106 et 107.

Gui d'Arezzo ? A la question ainsi posée on ne pouvait pas répondre : *Oui*, puisque, en fait, tous les systèmes d'exécution s'appuient ou prétendent s'appuyer sur ces principes. Mais ce n'est pas là une solution ; et cette question posée de la sorte paraît si singulière qu'on ne se l'explique guère autrement que par le besoin de couvrir une défaite.

Cependant M. l'abbé Perriot nous affirme que ce quatrième vœu ne doit point être rangé parmi ceux qui ont été « rejetés » par le décret de la Sacrée Congrégation.

Qu'il y ait eu ou non un rejet *positif*, c'est un point dont la solution ne nous est pas nécessaire ; ce que, par suite, nous n'entreprendrons pas de discuter. Il nous suffit que le quatrième vœu n'ait pas été *accepté ni approuvé*, et que la *substitution* proposée n'ait pas été *sanctionnée* ; ce dont on ne peut disconvenir.

Nous adressant ensuite à M. l'abbé Perriot et faisant appel à sa bonne foi nous lui disons :

Laissant de côté toutes les expressions vagues et qui ne vont point ouvertement au but que vous poursuivez, posez la question qui nous intéresse, et constitue le nœud vrai de notre différend, en des termes nets et précis, comme ceux-ci, par exemple :

« Nous demandons qu'à l'exécution du chant « en notes égales, usitée généralement en Italie « et à Rome, soit substituée l'exécution rythmique « que aujourd'hui enseignée par le R. P. Dom Pothier. »

Voilà la question posée nettement, sans subterfuge et sans équivoque ; dites-nous maintenant de bonne foi si la poser n'est pas la résoudre ;... dites-nous si vous pensez véritablement que la question portée à Rome dans ces termes serait résolue par la Sacrée Congrégation des Rites dans le sens que vous désirez ; si le vœu ainsi exprimé ne serait pas simplement *rejeté*....

Si vous en doutez encore, tentez le sort, et demandez sans ambages cette *substitution*, qui ne vous a pas été accordée à la première réquisition !... En attendant, ce refus officiel nous laisse, par le fait même, en possession de l'exécution à notes égales ; puisque, en demandant sa substitution, vous constatiez hautement, et en quelque sorte malgré vous, son existence.

Un simple mot sur le cinquième vœu, qui était celui-ci :

« Qu'à cet effet (c'est-à-dire pour faciliter l'exécution rythmique que l'on proposait) toute méthode de chant sacré contienne les principes de l'accentuation latine. »

Sans examiner autrement la valeur de ce vœu, il nous suffira de faire observer que l'exécution rythmique précédemment proposée n'étant pas officiellement sanctionnée, il n'y avait pas lieu d'accepter ce dernier vœu ; car il ne s'offrait que par voie de conséquence, et le motif qui le dictait étant écarté, dès lors il devenait lui-même essentiellement caduc. Au reste, nous sommes loin de nier l'utilité de l'accentuation.

Telle est notre interprétation des vœux du Congrès d'Arezzo, et nous la soumettons volontiers au jugement de la Sacrée Congrégation des Rites.

Et, à présent, qu'il nous soit permis de résumer

notre pensée dans un ou deux syllogismes, puisque cette forme scolastique ne paraît pas déplaire à notre vénérable contradicteur.

Nous dirons donc :

Aux termes du décret du 26 avril 1883 aucun des vœux du Congrès d'Arezzo n'a été accepté ni approuvé.

Or, le quatrième de ces vœux demandait la *substitution* d'une exécution rythmique opposée à l'exécution du chant en notes égales.

Donc cette substitution n'a pas été acceptée ni approuvée.

D'autre part, le même décret nous apprend que la Saint-Siège désire que l'on se conforme, pour le chant, à « l'usage plein de prudence de l'Eglise romaine », et il n'y a aucun motif de ne pas appliquer cette règle à l'exécution elle-même.

Or, l'usage de l'Eglise romaine, de l'aveu même de nos adversaires, est d'exécuter le chant en notes égales.

Donc, pour se conformer à l'usage de l'Eglise romaine, il faut exécuter le chant en notes égales.

Tels sont nos arguments ; ils sont établis sur deux vérités qui nous semblent indiscutables : la première, c'est que la nouvelle exécution rythmique du R. P. Dom Pothier, n'a pas été officiellement approuvée par l'Eglise, malgré les efforts tentés dans ce but ; la deuxième, c'est que l'exécution qui a pour base l'égalité des notes (la seule, d'ailleurs, qui soit vraiment traditionnelle) est sanctionnée par l'usage de l'Eglise romaine, de l'aveu même des adversaires.

On voit que nos arguments ne ressemblent pas tout à fait au faible syllogisme que M. l'abbé Perriot nous a prêté.

G. G.

II

LA MUSIQUE AU TROCADÉRO

Lorsque fut inauguré le palais du Trocadéro, il y avait bien dix ans et plus, qu'à tout propos la presse déplorait que Paris manquât d'un local convenable pour les grandes exécutions musicales. Chaque fois qu'il lui arrivait de rendre compte d'un festival organisé en Angleterre ou en Allemagne, revenaient les mêmes réflexions amères sur notre infériorité vis-à-vis de nos voisins. Et, de fait, quand on voyait des villes de second ordre, Sheffield, Leeds, Bradford, sacrifier plusieurs millions pour élever à la symphonie une demeure digne d'elle, c'était grand pitié qu'à Paris Beethoven fut condamné à élire domicile chez Loyal.

L'audition du *Messie* au Cirque d'été fournit une nouvelle occasion de reprendre la campagne. L'émotion générale avait fini par gagner jusqu'aux champions déclarés de la musique italienne ; l'un d'eux même, renchérissant sur ses confrères, réclamait la construction, à bref délai, d'une vaste salle de concerts, *avec grandes* ET *PETITES orgues* à

1. Cette intéressante étude, qui révèle un talent de musicien des plus distingués, est empruntée au *Moniteur universel*. Les lecteurs de la *Musica sacra* nous sauront gré de la leur faire connaître.

demeure. Le zèle des nouveaux convertis ne connaît point de bornes : il leur faut la « lune tout entière » du marquis de Mascarille.

Devant pareille manifestation de l'opinion publique, le gouvernement n'avait plus qu'à s'exécuter. L'Exposition de 1878 lui en fournissait l'occasion. Bientôt, on vit surgir des hauteurs de Chaillot une massive rotonde, dont les deux galeries latérales, se déployant en hémicycle, faisaient songer aux tentacules de quelque crabe gigantesque : l'architecture officielle élevait à grands frais son temple au grand art. Amphithéâtre de quatre mille places, estrade pour cinq cents exécutants et choristes, orgue monumental du grand facteur Cavaillé-Coll, rien n'y manque... sauf les musiciens et la musique.

Depuis six ans que la salle s'est ouverte, c'est à peine s'il s'y est donné, en tout, cinquante concerts dignes de ce nom, et trente où l'orgue se soit fait entendre. Entre temps, les rats y tiennent leurs grands jours, troublés à de rares intervalles par des réunions d'actionnaires ou des distributions de prix. Cette année, symptôme plus grave, la pantomime militaire y a fait son entrée et la pantonnade ses débuts, de par la grande tragédienne qui a nom Sarah Bernhardt. Quant à Mozart et à Beethoven, ils n'ont quitté ni la piste du Cirque d'hiver ni les coulisses du Châtelet. La symphonie, qu'on voulait mettre dans ses meubles, s'obstine à demeurer en garni; après l'avoir hébergée au début, les acrobates s'installent chez elle à leur tour.

A qui la faute? A l'administration? aux architectes? à l'acoustique défectueuse de la salle? à son installation rudimentaire? à sa position excentrique? Sans doute, et à autre chose encore. Ce ne sont pas seulement les heureuses proportions, l'intelligent aménagement de leurs *Music-Halls* qu'il faudrait emprunter à nos voisins d'Angleterre. Certes, si les couteliers de Sheffield avaient eu à leur disposition les quatre millions dépensés au Trocadéro, ils n'auraient pas choisi pour une salle de concerts populaires les vastes solitudes du *Far-West* parisien; à défaut d'autre emplacement, ils en auraient du moins tiré un meilleur parti; ils auraient surtout exigé des architectes qu'ils misent à profit les travaux de M. Cavaillé-Coll sur l'inconvénient des surfaces courbes au point de vue de la répercussion des ondes sonores. Mais la question n'est pas là. A tout prendre, le Trocadéro est moins éloigné des quartiers élégants que le Château-d'Eau ou que le Cirque d'hiver; il est, en outre, sur la route du bois de Boulogne et domine le magnifique panorama de la Seine. Il ne faut pas désespérer de voir, un jour ou l'autre, garnir d'un vitrage le glacial promenoir par où les quatre vents du ciel s'engouffrent jusque dans la salle; enfin, pour ce qui est des défauts d'acoustique, le remède est connu : il suffirait de simples fils de coton tendus de distance en distance sous la coupole, pour empêcher le son d'y rouler. Le plus difficile sera de réformer notre goût national, et d'inspirer à nos Parisiens ce culte pour les maîtres d'autrefois, dont se glorifient à juste titre les manufacturiers de Birmingham et de Manchester.

I

La France a produit des musiciens de génie; elle a été, pour d'illustres compositeurs étrangers, l'école du goût, de la clarté, de la vérité dramatique; elle n'a point, à dire vrai, de tradition musicale. Les admirables découvertes de Rameau venaient de donner à l'art de la composition ses bases rationnelles, quand J.-J. Rousseau et les encyclopédistes s'avisèrent tout à coup que l'harmonie est une invention des barbares, que la science est fatale à la musique, qu'il n'y faut que de l'imagination et un sentiment délicat, la musique étant faite uniquement pour charmer; charmer, c'est-à-dire, en bon français, plaire de prime abord à tous sans distinction d'âge, de sexe, de nationalité, de tempérament ou de culture. Nous avons pu juger à ses résultats ce sophisme, qui dispense l'artiste d'apprendre et le public de réfléchir. La fatuité et la paresse y trouvaient trop bien leur compte pour qu'il n'eût pas un plein succès. En moins d'un siècle, il a tari les sources de l'inspiration italienne; il est cause que la musique française cherche encore sa voie. Sous son influence, la théorie toute prête à se dégager des subtilités scolastiques tomba bien vite en discrédit, et, par une conséquence presque fatale, ne s'en confina que plus étroitement dans l'observance d'une discipline surannée. Il n'y a pas quarante ans qu'il en était encore ainsi. Pendant qu'en Allemagne l'abbé Vogler et Gottfried Weber pliaient la rigueur de l'antique contrepoint aux heureuses innovations des grands maîtres, le Conservatoire, retranché dans le style du seizième siècle, s'entêtait à traiter en langue morte le plus jeune, le plus indépendant de tous les arts.

Quoi d'étonnant si les artistes préféraient l'école buissonnière à une gymnastique stérile, s'ils prenaient le parti de se frayer eux-mêmes la route, chacun à sa manière, les uns trouvant plus simple de se passer de la syntaxe, les autres se résignant à l'apprendre de l'étranger? Aussi serait-ce peine perdue que de vouloir rattacher leurs tendances communes à des affinités d'école, leurs contrastes à une évolution définie. Rameau, Boieldieu, Auber, Hérold et Berlioz sont-ils de même race et parlent-ils la même langue? Etrangers en quelque sorte les uns aux autres, c'est à peine si de vagues ressemblances trahissent leur origine commune. Leurs attaches sont avec l'Italie ou l'Allemagne; c'est là qu'ils ont pris leurs modèles et qu'il faut chercher le secret de leur généalogie, la raison de leurs divergences, — problème insoluble pour le public français, tant qu'il ne se décidera pas à regarder par-delà nos frontières.

Depuis quelque temps, sans doute, la vulgarisation du grand répertoire symphonique a réhabilité les études et relevé la dignité de l'art. En constatant ce qu'en dehors du théâtre, et réduite à ses propres forces, la musique peut produire d'émotions variées et profondes, on s'est mieux pénétré de la valeur de ses ressources et de l'intérêt des procédés qui la mettent en œuvre. On a compris que l'impression musicale n'est complète qu'autant que le dessin mélodique reçoit de l'harmonie le relief, et de l'instrumentation la couleur. A la

leur de ces vérités, les partitions de Mozart, de Weber, de Rossini et de Meyerbeer se sont éclairées d'un nouveau jour; de merveilleuses beautés y ont apparu qu'on n'avait pas soupçonnées, et les compositeurs français, reprenant courage, se sont enhardis à braver les clameurs des prétendus mélodistes.

C'est beaucoup; c'est trop peu cependant. A une époque où il est partout question de résurrection et de palingénésie, quand l'histoire naturelle, l'ethnographie, la philologie reconstituent les races et les idiomes disparus, quand la peinture elle-même demande aux *primitifs* la révélation d'une perspective nouvelle, quand arts et sciences cherchent à l'envi leur avenir dans les entrailles du passé, la musique née d'hier ne peut se désintéresser de ses origines. Parmi ceux qui en dissertent, combien n'ont de notions précises ni de ses procédés ni de son histoire! Des juges réputés compétents rangent de bonne foi Palestrina parmi les mélodistes; d'autres recommandent gravement aux compositeurs de préparer leurs dissonances comme au temps où la modulation était inconnue; tous semblent professer pour les primitifs de la musique le superbe dédain de Voltaire pour notre littérature nationale du moyen âge. Ockeghem, Marchetto de Padoue, Jean Tinctor, Josquin des Prés, Zarlino, Goudimel leur sont aussi inconnus que pouvaient l'être, au siècle dernier, Wace et Bertrand de Born. C'est une lacune à combler. Sans remonter aux âges préhistoriques, du moins faut-il que le grand public connaisse les prédécesseurs directs de Haydn et de Mozart.

Mais ici se dresse la question des voies et moyens. Le livre et la conférence ne donneront jamais qu'un froid commentaire, un pâle reflet de l'œuvre musicale. Quant à organiser, au Trocadéro ou ailleurs, une série de concerts historiques, dont les frais énormes (l'expérience du *Messie* l'a prouvé) dépasseraient de beaucoup la recette, il ne faudrait s'y risquer qu'avec le concours du gouvernement, et le gouvernement a de tout autres soucis en tête.

Le problème est-il donc insoluble? Peut-être, car il se trouve que les plus grands maîtres des deux derniers siècles ont été d'éminents organistes, qu'ils ont fait de l'orgue le compagnon de leurs études, le confident de leurs préoccupations secrètes, le guide de leurs expériences; si bien qu'avec un instrument même moins parfait que celui du Trocadéro, un organiste habile peut autant et plus à lui seul, pour l'éducation des masses, qu'une réunion d'exécutants. L'histoire de l'orgue se lie intimement, en effet, à celle de la musique; les chefs-d'œuvre qu'il a inspirés fournissent les éléments d'un magnifique musée rétrospectif, et il n'est pas jusqu'à sa structure qui ne présente un haut intérêt artistique, à raison de l'influence qu'elle a exercée sur le développement des formes musicales.

II

Construisez un clavier dont chaque touche fasse entendre, à son rang, une des notes de l'échelle, les idées abstraites de gamme, de degrés, d'intervalle prendront immédiatement un corps. Placez devant ce clavier l'écolier le plus novice, il éprou-

vera la tentation de frapper simultanément plusieurs touches, de former des accords qu'il enchaînera bien ou mal. Mettez à la portée de chaque main un clavier distinct, il s'essayera à faire marcher deux chants l'un sur l'autre, tantôt dans le même sens, tantôt en sens inverse. Ajoutez un clavier de pédales, vous aurez les trois parties qui correspondent aux trois notes de l'accord. Réunissez maintenant sous la dépendance de chaque touche plusieurs tuyaux donnant la note avec des timbres différents, la notion du coloris produit par le mélange des sonorités s'éveillera immédiatement dans l'esprit. Inventez un mécanisme qui permette d'appeler à volonté telle ou telle série de timbres, l'organiste pourra, comme le peintre, faire sa palette. Ainsi donc, harmonie, contrepoint et instrumentation, l'orgue contient tout en germe; il est, par son principe même, l'encyclopédie animée de la musique, le rudiment par excellence de la langue des sons.

Avec les seules ressources de la voix humaine, l'harmonie, limitée par l'étendue restreinte du diapason vocal et par les difficultés d'intonation, restait forcément stationnaire; avec l'orchestre, la méthode de tâtonnement était impraticable. Seul, l'instrument à clavier se prête docilement à tous les essais. Il associe l'œil et l'oreille pour l'expérimentation en commun; il montre la musique obéissant aux mêmes lois que la chimie et que la mécanique céleste; les fonctions respectives des notes, déterminées par leurs affinités secrètes, la modulation engendrée par la dissonance, la tonalité par la modulation, les notes de l'accord se groupant autour d'une note fondamentale, les accords gravitant autour d'un ton, les tons eux-mêmes évoluant autour d'un ton central, admirable hiérarchie où tout se subordonne et s'enchaîne. Et voilà comment en dépit d'un système de notation défectueux, et d'un enseignement théorique plus défectueux encore, l'art, appuyé sur l'observation incessante, a pu se dégager de ses entraves et prendre son essor.

Mais l'orgue n'a pas seulement contribué à la formation de la langue; après avoir mis la musique en possession de ses moyens, il lui a montré la route. L'histoire de tous les arts est la même. Au début, l'homme ne voit dans les créations de son esprit que la difficulté vaincue; il s'absorbe dans la contemplation de la forme qu'il a fait sortir du néant. C'est plus tard seulement qu'il cherche, par-delà le plaisir des yeux ou de l'oreille, des jouissances plus hautes, qu'il veut revivre dans son œuvre, l'inspirer de son souffle, l'identifier à sa vie, en faire l'interprète de ses douleurs et de ses joies. Pour la musique, qui, faute de trouver un point d'appui dans la nature, comme les arts du dessin, ou dans les idées générales, comme la poésie, repose sur de pures abstractions, la période d'élaboration plastique devait exceptionnellement se prolonger. Plus l'enfantement de la forme lui avait coûté, plus elle devait longtemps se complaire à ce premier résultat. Un instant même on a pu croire que son prodigieux effort tournerait en logomachie stérile.

C'était l'époque où la scolastique, ayant réduit toutes choses en formules, substituait les artifices

du langage au travail de la pensée et jonglait avec des mots creux. Pour des esprits engagés sur cette pente, toute combinaison de sons et d'accords ne pouvait être que matière à subtilités nouvelles, prétexte à jeux d'esprit, sujet de rébus ou d'énigmes. Dignes émules des abstracteurs de quintessence de la rue du Fouarre, les inventeurs du style madrigalesque s'en donnèrent à cœur joie dans les pièces intriguées, canons à l'écrevisse, contrepoints inverses-contraires, et autres conceptions horribles de « chimères bombycinant dans le vide. »

La réforme de Palestrina ne tendit qu'à porter dans ce chaos l'ordre et la lumière. Le nouvel ange de l'école procède par élimination; il rejette les successions d'accords heurtées, les dessins disgracieux, les brusques soubresauts des parties, proscriit les instruments, et, des rares matériaux qui lui restent, il compose des mosaïques exquises. C'est l'art purement ornemental avec son dessin géométrique, et cependant ces agencements factices n'en ont pas moins un charme étrange; ils égarent l'esprit dans un labyrinthe où il se prend à rêver; la douceur de l'harmonie, le souple enroulement des voix, le vague de l'expression joint à la rigoureuse symétrie des lignes, prêtent à cette musique artificielle l'attrait mystérieux de l'ornementation arabe.

Je parle ici pour les extatiques et les contemplantifs; les jeunes ardeurs de la Renaissance ne pouvaient s'accommoder longtemps du régime quasi monacal d'un style qui, dépourvu d'allure et s'interdisant par avance toute transformation, semblait avoir fait vœu d'immobilité et d'absténence.

Un schisme était imminent. Il s'opéra le jour où Gumpelzhaimer et Monteverde eurent découvert la puissance d'attraction de la note sensible et, du même coup, la force tonale, source de l'expression passionnelle. Le style rigoureux resta l'apanage de l'Eglise. Les chanteurs rompirent en visière à la tradition; ils se sentaient irrésistiblement attirés vers le théâtre, où ils allaient pouvoir traduire les sentiments humains, et surtout briller plus à l'aise. La musique instrumentale, moins hardie, chercha à concilier les figures du style de Palestrina et l'harmonie nouvelle. De leur alliance sortit la fugue, nom ridicule d'une des plus belles manifestations du génie. Par elle, l'orgue un instant délaissé reprit la direction du mouvement musical; l'art de traiter un sujet, un thème d'après un plan méthodique, de le métamorphoser à l'infini, d'en déduire logiquement les développements qu'il comporte, d'y rattacher les idées accessoires, d'enchaîner les épisodes, de maintenir l'unité dans la variété, la science de la composition en un mot, pénétra dans la musique. Frescobaldi en Italie. Couperin et Rameau en France, Buxtehude en Allemagne, en développent les ressources. Avec Hændel, le modelé s'accuse, la modulation s'enhardit, les proportions grandissent; l'heure est venue pour le puissant génie de J.-S. Bach d'y ajouter le pittoresque, le mouvement et la vie, l'imprévu des épisodes, les recherches d'une harmonie dont l'audace n'a jamais été dépassée, — toutes choses essentiellement modernes et profanes, et qui prouvent qu'en dépit

de préjugés invétérés, la fugue n'a par elle-même aucun caractère religieux. Si elle est née dans l'église et si elle a vécu de l'autel, elle n'en a pas moins émancipé la musique et donné le jour à la symphonie.

Il devait arriver un moment, en effet, où la facture d'orgue, arrêtée par des obstacles matériels, cesserait de progresser parallèlement à la musique. La difficulté de réunir sur un même clavier plus d'un certain nombre de jeux de structure différente sans compromettre l'égalité répartition du vent, la dureté du toucher croissant à proportion de la quantité des registres mis en œuvre, toutes ces complications dont les organiers français n'ont pu triompher que dans la seconde moitié de ce siècle, rebutèrent les compositeurs. Sitôt que la facture des instruments à vent eut atteint une perfection suffisante, l'orgue fut délaissé pour l'orchestre. Mais la symphonie issue des concertos d'orgue de Bach et de Hændel n'a pas oublié ses origines. L'œuvre de ces géants de la musique, et particulièrement les compositions qu'ils ont écrites pour leur instrument préféré, reste donc comme la synthèse des résultats acquis dans le domaine de l'harmonie et du contrepoint, comme la *Somme musicale*, la source où des générations d'artistes, Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Meyerbeer, Gounod, C. Saint-Saëns, et Richard Wagner plus que personne, viendront successivement puiser.

III

Pour qui ignore Hændel et Bach, la musique de l'avenir et l'avenir de la musique resteront perpétuellement lettre close. Il faut remercier M. Guilmant, l'habile organiste de la Trinité, d'avoir le premier compris le profit qu'on pouvait tirer des concerts d'orgue pour la diffusion de leurs compositions magistrales, et d'avoir donné à Hændel la place d'honneur sur ses programmes. Moins complexe, moins original, moins profond peut-être que J.-S. Bach, mais plus concis, plus net et, partant plus accessible, Hændel est, par excellence, le classique de son époque. Toujours sûr de lui-même, il s'impose, au repos, par une grandeur contenue qui rappelle la manière simple, sérieuse, robuste, quelque peu solennelle et monotone de Ruysdaël; puis, le moment venu, il se révèle brusquement par de véritables coups de foudre. Mieux que personne, il enseignera à notre génération la puissance des moyens simples, et cet art d'écrire en *ut majeur* qui semble aujourd'hui perdu.

Pour s'initier à la pensée du maître, on trouverait difficilement un guide plus sûr que M. Guilmant, dont le jeu large et correct a conquis les suffrages des Anglais eux-mêmes. Les quatre séances qu'il donne chaque année au Trocadéro sont suivies avec un réel intérêt. L'interprétation des célèbres concertos d'orgue a montré l'une de ses qualités maîtresses: l'habileté à choisir dans l'instrument moderne les sonorités les mieux appropriées à la langue de l'auteur du *Messie*. Aujourd'hui, grâce aux perfectionnements qui ont rendu célèbre dans toute l'Europe le nom de M. Cavallé-Coll, l'orgue peut, avec un effort moindre pour l'organiste, avec une régularité plus grande dans l'émission

sion du son, marier aux timbres qui lui appartiennent en propre l'écho de tous les instruments connus. Pour peu qu'il déploie tout ce formidable appareil, il écrasera le plus puissant orchestre. On voit quel discernement exige de la part de l'organiste l'emploi de pareilles ressources, principalement dans l'exécution des pièces fuguées, où l'oreille doit pouvoir suivre sans hésitation le dialogue et les involutions des parties. Il faut qu'il s'interdise, de peur de confusion, les mélanges trop nourris; de peur d'anachronisme, les jeux ondulants ou expressifs. Cette considération n'est pas pour faire abandonner le répertoire classique, mais elle montre la nécessité de trouver un style nouveau qui, en utilisant les trésors de délicatesse et de grâce créés par la facture moderne, permette enfin à l'artiste de laisser parler son cœur.

La transformation de l'orgue est trop récente pour que le nombre des compositions conçues dans cet ordre d'idées ne soit pas fort restreint; on peut citer cependant comme une heureuse tentative en ce genre les remarquables symphonies d'orgue de M. Widor. Mais avec la variété des systèmes de facture et des types d'instruments, la musique écrite est vouée fatalement aux banalités du fonds commun. Si l'exécutant veut initier le public à toutes les magnificences de l'orgue, il faut qu'il improvise. C'est par l'improvisation qu'il captivera son auditoire jusqu'à lui faire ensuite accepter sans murmure une fugue à quatre parties sur un choral. Depuis qu'il n'a plus à lutter contre un mécanisme rebelle, qu'il suffit d'un geste pour déchaîner ou apaiser à sa guise le flot des harmonies, il peut lâcher la bride à sa fantaisie; il est désormais l'intelligence servie par un merveilleux organe.

Ceux qui ont assisté à des réceptions d'orgue savent à quel point l'intérêt grandit quand, après avoir interprété les maîtres, les organistes en renom convoqués par le facteur prennent la parole pour leur propre compte et donnent libre carrière à leur imagination. Pourquoi priver les concerts d'orgue de ce puissant attrait? Fût-ce au cœur de l'hiver, le public entreprendrait joyeusement le pèlerinage du Trocadéro, s'il savait y entendre tour à tour, après M. Guilmant, l'organiste attitré du palais, M. Widor, son condisciple et son rival; M. Eugène Gigout, dont la science consommée ne se montre que pour faire valoir des idées pleines de fraîcheur; M. César Franck, rêveur doux et profond, capable en ses beaux jours de tenir tête aux plus forts, et M. Camille Saint-Saëns, aussi grand improvisateur que virtuose incomparable. Je livre cette idée aux défenseurs du grand art, aux promoteurs de notre renaissance musicale.

Jacques TRÉZEL.

III

ÉCOLE DE MUSIQUE RELIGIEUSE

Fondée par LOUIS NIEDERMEYER

Directeur : M. GUSTAVE LEFÈVRE

DISTRIBUTION DES PRIX (1884).

La distribution des prix aux élèves de l'École de musique religieuse Niedermeyer a eu lieu le sa-

medi 26 juillet, en présence des membres du jury des divers concours et d'un certain nombre d'anciens élèves de l'École occupant actuellement des positions importantes dans les principales églises de la capitale. Cette solennité a été précédée d'un excellent discours de M. Gustave Lefèvre, directeur de l'École, et d'un concert dans lequel se sont fait entendre deux des lauréats de piano, MM. Pinot et Dubois.

De l'avis du jury, les concours de cette année ont été fort satisfaisants. Le niveau des études ne cesse d'être des plus élevés. Les classes d'harmonie, de contrepoint et fugue et de plaint-chant de M. Eugène Gigout ont été particulièrement remarquées. Voici, du reste, le résultat des concours :

SOLFÈGE. — Professeur : le Directeur.

Troisième division. — Prix : Joseph Burst; — Accessit : Lucien Noel.

Deuxième division. — Prix : Georges Sporck; — Accessit : Jules Caffot.

Première division. — Prix (*ex æquo*) : Maurice Moreau et Claudius Terrasse; — 1^{er} accessit (*ex æquo*) : Frédéric Dubois et Louis Frade; — 2^e accessit : Henri Yung.

HARMONIE. — Professeur : le Directeur.

Troisième division. — 1^{er} prix : Frédéric Dubois; — Mention honorable : Alix Fournier.

Deuxième division. — 2^e prix (*ex æquo*) : Laboureau et Marichelle; — Accessit : A. Marré.

Première division. — Professeur : M. Gigout. — 1^{er} prix : Henri Lutz; Rappel du 2^e prix de 1883 : Camille Andrès; — 1^{er} accessit : Georges Savoye.

CONTREPOINT.

Deuxième division. — Prix (*ex æquo*) : Laboureau et Marichelle.

Première division. — Professeur : M. Gigout. — Prix : Georges Savoye.

FUGUE. — Professeur : M. Gigout.

Prix : Henri Pinot; — Mention honorable : Camille Andrès.

COMPOSITION MUSICALE. — Professeur : le Directeur.

1^{er} prix, fondé par le Ministère de la justice et des cultes; — Rappel du 2^e prix : G. Savoye.

PIANO. — Professeur : M. E. Bouichère.

Quatrième division. — Mention honorable : Lucien Noel.

Troisième division. — 1^{er} prix : Dubois; — 2^e prix : Moreau; — 1^{er} accessit : Fournier; — 2^e accessit : Roques.

Deuxième division. — 1^{er} prix, à l'unanimité : J. Burst; — 2^e prix (*ex æquo*) : Ternisien et Frade; — 1^{er} accessit : Yung.

Première division. — Professeur : M. Gigout. — Prix d'excellence (*ex æquo*) : Henri Lutz et Henri Pinot; — Rappel du 2^e prix : Ch. Collin; — 2^e prix : J. Chanaud; — 1^{er} accessit : Rosticher; — Mention honorable : Bélédin et Albrecht.

PLAIN-CHANT. — Professeur : M. Gigout.

1^{er} prix, fondé par le Ministère de la justice et des cultes, à l'unanimité : Henri Pinot; — Deuxième prix : Ch. Collin; — 2^e prix : Georges Savoye; — 3^e accessit : Paul Rösticher; — Mention honorable : Alfred Marichelle.

ORGUE. — Professeur : M. Cl. Loret.

Troisième division. — Prix : Henri Yung; — 1^{er} accessit (*ex æquo*) : Peyclit et Dubois; — 2^e accessit : Georges Sporck.

Deuxième division. — 1^{er} prix : Létocart; — 2^e prix : Fraull; — Accessit : Marré.

Première division. — 1^{er} prix, fondé par le Ministère, à l'unanimité : Ch. Collin; — 2^e prix : Savoye; — Accessit : Albrecht; — Rappel du 1^{er} prix : Henri Lutz et Henri Pinot.

Prix d'honneur : Charles Collin.

IV

DIXIÈME ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU « CÆCILIEVEREIN »
D'ALLEMAGNE, 18, 19 ET 20 AOUT.

La ville de Mayence était bien choisie pour une assemblée générale. Déjà par sa position pittoresque, et en raison des voies aussi poétiques que faciles par lesquelles on y arrive de toutes parts, Mayence présentait plus d'un attrait. Une attraction nouvelle était venue, pour la circonstance, s'ajouter aux charmes de la nature : le programme tout classique du chœur de la cathédrale. De plus, les assemblées précédentes avaient marqué en caractères puissants les étonnants progrès du *Cæcilienverein*. Cette dixième assemblée ne devait pas rester au-dessous de ses devancières. Les disciples de sainte Cécile le comprirent. Accourant au nombre de près de douze cents à l'appel du président général, ils ont attesté d'une façon péremptoire que l'Association, quoi qu'on en dise, n'est pas à son déclin. Et ce n'est pas l'Allemagne seule qui a fourni tous les membres du Congrès. La Suisse, l'Autriche, la Belgique, la Hollande, l'Irlande et jusqu'à l'Amérique y étaient représentées. Aussi, quand le D^r Haffner émit le vœu que l'Association fût désormais appelée *Société internationale de Sainte-Cécile*, sa proposition fut accueillie par un tonnerre d'applaudissements. Mais n'anticipons pas.

Conformément au programme définitif, l'assemblée devait s'ouvrir par un office religieux. En effet, le premier jour, à quatre heures de relevée, l'imposante sonnerie du dôme annonçait les vêpres solennelles. Une foule compacte et recueillie se pressait dans l'enceinte sacrée, prêtant l'oreille aux saintes harmonies d'un autre âge, si religieusement interprétées par l'excellent *Domchor*. Les versets impairs des psaumes et du *Magnificat* furent chantés en plain-chant, les versets pairs en faux-bourdon. A ce mot de faux-bourdon, gardez-vous bien, ami lecteur, de vous représenter cette chose inqualifiable que l'on entendait jadis, et que l'on entend encore, je crois, dans certaines églises d'Alsace-Lorraine, et où pour le premier ton, par

exemple, la basse chante sans cesse, *fa, do, fa, do, fa*, le ténor la mélodie du psaume, et quelques stridentes voix de soprano *fa, mi, fa, mi, fa*, etc. Ces faux-bourdons sont, à la médiane et à la finale du verset, récité sur un accord, deux ou trois mesures d'une musique admirable dans sa simplicité. (Voir Proske, *Musica divina*, t. III.) Les antiennes (répétées à la fin de chaque psaume) et l'hymne en plain-chant nous ont particulièrement réjoui. Elles furent dites avec une rare perfection. Dès ce soir et encore les jours suivants, il nous a été donné d'apprécier à nouveau les trésors de beauté que renferme le plain-chant de Strasbourg. Le plain-chant de Mayence ne diffère de celui de Strasbourg que par de légères variantes. Un *Salve Regina*, de F. Anerio, couronna cette première production, par laquelle le chœur de la cathédrale s'était acquis toutes les sympathies.

De la cathédrale on se rend à l'hôtel de Francfort, local de la réunion. M. le chanoine Haffner, au nom de la ville de Mayence, souhaite la bienvenue aux nombreux assistants, et, dans une éloquente allocution, fait l'apologie de la musique religieuse. Nous avons tenu à reproduire textuellement cet intéressant discours dans la partie allemande de notre feuille. Puisse-t-il inspirer à tous ceux qui le liront le respect dû au chant sacré!

M. le vice-président Kœnen prend la parole pour saluer, au nom du président général, les membres présents. Il leur annonce qu'en remplacement du défunt Cardinal de Luca le Saint-Père a daigné nommer Cardinal-Protecteur de l'*Association de Sainte-Cécile* le Cardinal Bartolini. La discussion est aussitôt ouverte touchant certaines clauses à ajouter aux statuts de la Société. La séance se termine par une répétition modèle, que dirige M. Kœnen. Nous aurions souhaité que les deux compositions employées à cet effet fussent mieux choisies, comme aussi l'orchestre chargé de nous récréer le soir durant la réunion familiale.

Arrivons à la seconde journée où cette fête musicale se déploya dans toute sa splendeur. Une foule plus nombreuse encore que la veille à vêpres emplissait dès avant neuf heures les nefs de la basilique. A l'instant où le clergé officiant arrivait au pied de l'autel, le superbe Introït *Gaudemus omnes*, entonné par quelques vigoureuses voix d'hommes, fut continué par le chœur tout entier, et récité ensuite par une seule voix d'homme. Les autres parties de la messe exécutées en plain-chant et, nous aimons à le redire, d'une façon irréprochable, sont le *Graduel*, le *Credo* et la *Communion*. N'oublions pas de mentionner le jeu fort discret de l'organiste accompagnant le plain-chant.

Que dire maintenant de la messe à cinq voix *Qual donna*, d'Orlando di Lasso? Parlerons-nous de l'allure toute majestueuse que l'immortel génie a su imprimer à son œuvre? Comment traduire en paroles le langage d'une harmonie, dont les proportions titanesques semblent empruntées à l'infini, étonnent l'esprit, imposent l'admiration et élèvent les cœurs vers l'Auteur de l'universelle harmonie? Si tels sont les caractères qu'à Mayence la généralité des auditeurs ont reconnu à la messe

Qual donna, c'est assez dire avec quelle supériorité elle a été chantée. L'on a pu relever dans la prononciation certaines anomalies venant du dialecte local, désirer des voix plus douces chez les enfants, chez les ténors moins de retenue, sans songer peut-être qu'il est souvent bien difficile d'avoir raison de ces sortes de défauts. Nous nous garderons, quant à nous, de chicaner sur ces détails un chœur aussi méritant que l'est celui de Mayence. — Pour embellir encore le chef-d'œuvre de son illustre rival, Palestrina vint y ajouter, comme une perle précieuse, le brillant offertoire à cinq voix : *Assumpta est MARIA*.

A l'issue de la grand'messe, réunion officielle à l'hôtel de Francfort. La parole est à M. le Dr Moufang, administrateur du diocèse. L'orateur est accueilli avec enthousiasme. Il annonce qu'il va traiter en profane un sujet qui n'est pas de son ressort. Cette précaution oratoire n'est pourtant pas justifiée ; car, avec la compétence d'un homme versé dans l'art, il retrace, depuis les temps apostoliques, l'histoire du chant sacré dans le diocèse de Mayence. Ce discours nous intéresse d'autant plus qu'il y est plusieurs fois question de Strasbourg. En terminant, M. Moufang engage les historiens catholiques à ne pas négliger, comme ils l'ont fait jusqu'à présent, l'histoire de la musique religieuse. Ce ne sont pas les documents qui leur feront défaut.

M. Bœckeler, d'Aix-la-Chapelle, constate avec satisfaction que le *Cæcilienverein* ne s'en tient pas aux vains discours, mais se manifeste par des actes. Entre autres actes à poser encore, l'orateur nomme le rétablissement de l'ancien *Ordo Cantorum*, en conformant toutefois cette institution à l'esprit de notre époque. Le meilleur moyen serait peut-être de rattacher le chœur des chantres à une congrégation déjà existante, ou d'ériger en congrégation la Société de chant elle-même, sur le modèle des congrégations de la Sainte-Vierge. — Il faut, en choisissant des chantres, tenir compte de leurs sentiments religieux autant et même plus que de leurs capacités musicales.

Parmi les toasts qui animent le frugal banquet, ne signalons, que ceux de M. le Dr Moufang et de M^{rs} Donnelly, coadjuteur de Dublin. Le premier porte la santé du Très Saint-Père, le maître de chapelle par excellence, qui non seulement patronne le retour de la Musique sacrée aux anciennes traditions, mais surtout maintient l'harmonie des cœurs et des esprits dans tout l'univers catholique. — Le second appelle la musique religieuse, telle que la propage le *Cæcilienverein*, un bien international.

Le triomphe du *Domchor* fut, sans contredit, la production musicale le soir de cette seconde journée. Le choix des compositions portées au programme fait le plus grand éloge du tact musical de M. Weber, le modeste maître de chœur. A la vue de tous ces noms de maîtres anciens, au milieu desquels ceux des contemporains Pief et Haller semblent s'être égarés par hasard, l'on est tenté, nous l'avouons, de taxer d'exclusivisme l'auteur du programme. Hâtons-nous cependant de le dire : M. Weber est moins exclusif qu'il ne paraît l'être, et nous savons de bonne source qu'il n'a

pas dépendu de lui de faire aux contemporains la part un peu plus large. Quoi qu'il en soit, et s'il nous est permis d'exprimer ici notre sentiment personnel, nous aimons mieux voir les *Anciens* faire tous les frais d'une assemblée générale, que de les voir relégués à l'arrière-plan, comme à Augsburg et à Munster.

Un compte rendu détaillé des quatorze numéros de ce très intéressant concert religieux nous mènerait trop loin. Disons seulement, pour rassurer les adversaires des concerts religieux, que celui de Mayence a été, dans toute l'acception du mot, un acte religieux. Interrompu par la récitation des litanies de la sainte Vierge, de celles du saint Nom de Jésus, et par un sermon de circonstance (prêché par M. le chanoine Heinrich), il se termina par l'exposition et la bénédiction du T. S. Sacrement.

Il a été hautement dit, à la louange du chœur de Mayence, que, même dans les plus longs morceaux, les voix n'ont pas ou presque pas détonné. Puis au point de vue du rythme et de la précision des rentrées, les Mayençais peuvent être cités comme modèles. Mais ce qui recommande surtout un chœur, c'est que, pénétré des sentiments exprimés dans l'œuvre à reproduire, il fasse passer dans l'âme des auditeurs ce que lui-même éprouve. A cet égard encore le *Domchor* s'est montré digne de son renom.

Mercredi, à neuf heures, les membres de l'assemblée se réunissent une dernière fois à la cathédrale. Comme la veille, une grand'messe solennelle est célébrée, pendant laquelle nous entendons une messe à quatre voix, de Palestrina. C'est la messe *Sine nomine*. Le *Credo* est emprunté à la messe *Iste confessor*, du même auteur.

Si ces compositions ne sont pas d'une structure aussi grandiose que la messe *Qual donna*, elles n'en sont pas moins nobles dans leur diaphane simplicité. Bains dit de la messe *Sine nomine* qu'« elle est belle, se développe avec aisance, n'est pas longue et réjouit, sans jamais les lasser, les exécutants comme les auditeurs ».

Autant que les jours précédents, les parties mobiles de la messe, Introit, Graduel, Offertoire et Communion, ainsi que le *Sanctus* et *Benedictus* (huitième ton), en plain-chant, nous ont rempli d'admiration.

A la réunion de clôture qui suivit ce dernier office, plusieurs orateurs prirent encore la parole sur des sujets fort pratiques. En première ligne citons M. Haberl, maître de chapelle de la cathédrale de Ratisbonne. « L'Eglise, dit-il, est la vraie, la seule école de toute musique religieuse. Le chant sacré fait partie intégrante de la liturgie ». — M. Lemaire, de Spire, donne quelques précieux avis sur la manière d'amener la réforme dans la musique d'église.

Au nom du comité local organisateur, M. le député Racké fait aux assistants d'éloquents adieux. Bien que n'étant pas musicien, il rappelle la haute et importante mission du *Cæcilienverein*, et sait très bien faire la différence entre la musique religieuse et la musique profane. Ce que nous voulons entendre à l'église, ce n'est pas une musique qui nous amuse, mais une musique qui nous édi-

fié, nous élève vers DIEU, et partant une musique sérieuse et digne.

Enfin, M. le vice-président Kœnen, à son tour, prend congé des membres de l'assemblée, exprimant le vœu de les voir se réunir en aussi grand nombre à Constance, en 1887.

Nous avons certes plus d'un motif de nous ressouvenir avec bonheur de cette dixième assemblée générale : Mayence et la gracieuse hospitalité que nous y avons trouvée, la bonne organisation grâce à laquelle tout, à cette fête, s'est passé avec l'ordre le plus parfait. Mais ce qui nous a fait un plaisir inexprimable, ç'a été de voir le chapitre de Mayence en corps assister à toutes les réunions, de voir aussi les premières familles mayençaises s'enthousiasmer pour une œuvre que leur goût, dirigé par la foi, sait mettre au rang des plus belles entreprises catholiques de l'époque.

Puisse l'œuvre cécilienne rencontrer en Alsace (et ailleurs) les mêmes sympathies!

(*Cæcilia.*)

CH. H.

V

CHRONIQUE & BIBLIOGRAPHIE

On lit dans la *Semaine religieuse* de Paris :

« La fête du B. Pierre de Luxembourg à la maîtrise de Notre-Dame. — Le diocèse de Paris a célébré pour la première fois, le 30 mai, la fête du B. Pierre de Luxembourg. Ce saint personnage méritait assurément la place qui vient de lui être donnée dans notre calendrier liturgique.

« Car s'il fut, malgré sa jeunesse, promu à l'évêché de Metz et s'il mourut à Avignon, c'est pourtant dans notre ville qu'il passa une grande partie de sa vie, et Notre-Dame de Paris garda toujours une place privilégiée parmi les meilleures affections de son cœur.

« Revêtu du titre de chanoine mineur, il vécut, depuis l'âge de huit ans jusqu'à l'âge de quinze ans, auprès de la cathédrale, aimant à se mêler aux enfants de chœur, exerçant volontiers les plus humbles fonctions du culte, et s'en acquittant avec une foi et une piété qui édifiaient ceux qui en étaient les heureux témoins. En même temps, il suivait les leçons de la célèbre école épiscopale qui étaient jointe à Notre-Dame, et il y trouvait des maîtres illustres, tels que Pierre d'Ailly et Gerson.

« On ne s'étonnera pas, après cela, que les jeunes clercs de la maîtrise métropolitaine considèrent Pierre de Luxembourg comme un de leurs prédécesseurs, et qu'ils aiment à voir en lui un patron et un modèle. Aussi, l'autorisation de célébrer désormais l'office du Bienheureux fut-elle accueillie par eux avec joie et reconnaissance.

« Déjà, il y a quatre ans, ils avaient été l'objet d'une insigne faveur. M^{sr} l'archevêque d'Avignon, sur la demande de M^{sr} Richard, avait daigné leur envoyer une belle relique de leur saint patron. C'était un motif de plus pour qu'ils voulussent, cette année, célébrer sa fête avec piété, et lui donner toute la pompe qu'ils pourraient.

« Dès le matin, dans leur gracieuse chapelle,

parée comme aux plus beaux jours, les enfants assistaient au saint sacrifice de la messe, et plusieurs y faisaient la sainte communion.

« Le reste du jour se passa dans la joie et aussi dans l'attente, car une précieuse visite avait été annoncée. M^{sr} le coadjuteur avait bien voulu promettre de venir *faire son pèlerinage* auprès de la relique du bienheureux.

« En effet, à cinq heures, M^{sr} Richard, accompagné de M. l'abbé Fages, arrivait à la maîtrise et était reçu par M. l'archiprêtre de la cathédrale et M. le directeur de la maîtrise.

« Bientôt, revêtu des ornements pontificaux, le prélat faisait son entrée dans la chapelle et donnait lui-même la bénédiction du Très Saint Sacrement.

« A l'issue de la cérémonie, les enfants, remontés dans leur salle d'études, y voyaient un instant après entrer leur auguste visiteur. Complimenté par l'un d'eux, Monseigneur leur rappela les exemples de leur saint patron, et, dans une causerie pleine de bienveillance et d'abandon, les engagea à l'imiter dans sa piété, son ardeur pour l'étude et son zèle pour les cérémonies de l'Eglise.

« A six heures, M^{sr} de Larisse quittait la maîtrise, laissant son jeune auditoire ravi et touché de sa paternelle bonté. »

Le B. Pierre de Luxembourg est l'objet d'un culte tout particulier dans la ville d'Avignon, qu'il a édifiée par ses vertus. Une congrégation de jeunes gens existe sous la protection du B. Pierre de Luxembourg. On conserve au musée d'Avignon le livre d'heures du bienheureux, doublement précieux et comme spécimen artistique et comme relique du prélat qui s'était, si jeune, élevé à un si haut degré de sainteté.

(*L'Univers.*)

* *

On s'étonne généralement, au premier abord, de voir l'immense salle du Trocadéro remplie à tous les concerts d'orgue de M. Guilmant. On a tort. Les intéressants et savoureux programmes de ces auditions suffisent à expliquer l'empressement persistant du public. Parmi les plus attrayants morceaux de la troisième séance, le 23 mai, le concerto de Hændel pour le hautbois, exécuté à ravir par M. Gillét, et, pour l'orgue, le concerto en *ré mineur* du même maître et la *toccata en fa* de J.-S. Bach. La Marche-Fantaisie pour orgue, harpe et orchestre de M. Guilmant avait produit un grand effet l'an dernier; elle a de nouveau obtenu cette année les plus chaleureux applaudissements; pour notre part, nous en avons été vivement impressionné. M^{me} Terrier-Vicini a dit dans un beau style l'air excellent de *Judith*, de M. Charles Lefèvre, qui supporte vaillamment le voisinage des maîtres classiques. Le *Sonnet du dix-septième siècle*, de M. Henri Maréchal, d'une teinte mystique touchante, était chanté pour la première fois devant le grand public. Il en a reçu le plus favorable accueil, et c'était justice. Le succès de l'auteur a été partagé par M. Auguez, son interprète. Enfin, deux pièces nouvelles pour orgue, de MM. Bouichère et de la Tombelle, ont été fort appréciées sous les doigts infatigablement inspirés de M. Guilmant.

P. C.

* *

On lit dans le *Ménestrel* du 1^{er} juin :

« Samedi 7 juillet, à deux heures et demie, aura lieu, dans l'église Saint-Eustache, une nouvelle audition des célèbres Chants du treizième siècle, plus connus sous le nom de *Chants de la Sainte-Chapelle*. Ces admirables chants, qui ont été EXHUMÉS par M. Félix Clément de divers manuscrits du moyen âge, et HARMONISÉS par lui, n'ont pas été entendus depuis 1880. Le ténor Salomon chantera les soli!!! »

* *

La Société des auteurs et compositeurs de musique annonce les concours suivants pour 1884 :

1^o Un septuor pour piano et instruments à cordes et à vent, au choix du compositeur. Prix unique de 500 francs, non décerné en 1883. (Fondation Pleyel-Wolff.)

2^o Un trio en quatre parties pour piano, violon et violoncelle. Prix unique de 500 francs. (Fondation Pleyel-Wolff.)

3^o Un *Salve Regina*, pour quatre voix mixtes, avec accompagnement d'orgue. Prix unique de 200 francs.

4^o Un poème symphonique, en une partie, pour orchestre. Prix unique de 500 francs.

Les manuscrits devront être déposés au siège de la Société, rue de la Chaussée-d'Antin, 52, avant le 31 décembre 1884. Ils devront être sans signature et accompagnés d'un pli cacheté contenant le nom et l'adresse de l'auteur et reproduisant la devise inscrite en tête de l'œuvre.

S'adresser, pour les renseignements, à M. Edmond d'Ingrande, secrétaire général, rue Saint-Louis-en-l'Île, 70.

* *

L'inauguration de l'orgue donné par M^{me} la duchesse de Palmella à l'église Saint-Louis-des-Français, à Lisbonne, et dont la construction avait été confiée à la maison Cavallé-Coll, de Paris, a eu lieu dernièrement, sous la présidence de M^{sr} le Nonce apostolique et en présence de M^{me} la duchesse de Palmella, la généreuse donatrice, de M. le duc et de la marquise de Palmella, sa fille, de M. de Laboulaye, ministre plénipotentiaire, et M^{me} de Laboulaye, ainsi que d'un grand nombre de notabilités. Un jeune organiste, M. Jamet, élève de l'Institution nationale des Jeunes Aveugles de Paris, a tenu l'orgue avec talent. Deux artistes français, de passage à Lisbonne, MM. Pellin et Bulot, avaient aussi gracieusement prêté leur concours à cette cérémonie.

* *

Mardi, 3 juin, M. l'abbé George, curé-doyen de N.-D. de Versailles, a présidé la cérémonie d'inauguration solennelle du grand orgue de l'église Saint-Gilles à Etampes.

Une assistance nombreuse s'était rendue à l'appel de M. le curé de Saint-Gilles pour entendre les artistes qui ont prêté leur gracieux concours à cette fête. M. A. Populus, organiste de l'église

Saint-Jacques-du-Haut-Pas, à Paris, a touché l'orgue avec infiniment de goût, et M^{lle} Espigat, dans une Hymne à la Vierge du compositeur Bazille, a complètement charmé l'auditoire.

M. l'abbé Payen, vicaire de l'église Notre-Dame de Versailles, a prononcé l'allocution; il a démontré que l'Eglise catholique a toujours encouragé les arts et la littérature, et que c'est vers elle qu'il faut regarder lorsqu'il est question de progrès véritablement dignes de ce nom. En substance, M. l'abbé Payen a dit que les arts entre les mains de l'Eglise catholique sont devenus un élément moralisateur, qui seul peut contrebalancer l'influence délétère qu'exercent la littérature et l'art purement matérialistes.

L'instrument dont la paroisse Saint-Gilles vient de faire l'acquisition est l'ancien orgue de l'église Saint-Symphorien de Versailles; son achat est entièrement dû à la générosité des fidèles qui ont répondu avec empressement à la souscription ouverte à cet effet par M. l'abbé Boutroue; MM. E. et J. Abbey l'ont entièrement remanié, et de cet instrument, qui était le désespoir des artistes et des fidèles, les habiles facteurs ont fait un excellent orgue qui, à l'avenir, fera résonner d'accords harmonieux les voûtes de l'église Saint-Gilles.

(Semaine religieuse de Versailles.)

* *

Le grand orgue de l'église Saint-Pierre de Gonesse, reconstruit par MM. E. et J. Abbey, de Versailles, a été inauguré solennellement le lundi 23 juin. La bénédiction a été donnée par M. le doyen d'Argenteuil, qui présidait la cérémonie, et l'allocution a été prononcée par M. l'abbé Dacheux. La population de Gonesse et des environs s'est associée avec empressement à cette fête locale, et longtemps avant l'heure indiquée, l'église était remplie par une assemblée compacte. Les habitants de Gonesse sont très fiers de leur vieille église, achevée, on croit, au treizième siècle, et tout ce qui la concerne éveille leur sympathie. Les artistes conviés par M. l'abbé Thibault avaient préparé un programme intéressant pour cette fête, à la fois religieuse et musicale, dont le but était de consacrer l'orgue et de le présenter aux paroissiens qui, comme nous l'avons dit dans un numéro précédent de la *Semaine religieuse* de Versailles, en étaient privés depuis bientôt vingt ans. L'érection ou la restauration d'un grand orgue est toujours un événement important pour une paroisse, et ne se renouvelle qu'à de longs intervalles; l'orgue, établi en 1508 et reconstruit aujourd'hui, est, selon les prévisions humaines, installé maintenant pour bien des années; aussi les solennités de ce genre font époque dans les annales d'une paroisse. Le grand orgue de Gonesse, tel qu'il est actuellement, est plus complet que celui qui, primitivement, occupait le buffet; MM. Abbey ont réussi à placer un orgue relativement considérable dans l'ancienne boiserie extérieure, que sa valeur archéologique et son originalité obligeaient à conserver. Le nouvel orgue se compose de 22 jeux, 2 claviers, 1 pédalier de 30 notes; il est entièrement neuf, sauf les tuyaux de la façade et

quelques jeux qui ont résisté au temps et que les facteurs ont réharmonisés. Le caractère de chaque jeu est bien tranché, ce qui produit une grande variété de timbres. M. Lentz, organiste de l'école Albert-le-Grand, à Arcueil, s'en est servi avec intelligence, dans une *Prière* de l'illustre et regretté Lemmens. Le jeu de voix humaine, accompagné par le jeu de salicional, a produit un effet saisissant, et, dans un *Andante* et un *Scherzo* de sa composition, l'organiste a été brillant; il a fait entendre tour à tour le fini, la netteté, la douceur et l'énergie des différents jeux, ainsi que la puissance de leur ensemble; le thème répété par les pédales sur les jeux d'anche est plein de verve. Pendant le salut, la voix de M. Girard s'est déployée dans un *O salutaris* de Lesueur, et dans l'*Ave maris stella* de Proch; cet artiste a la très grande qualité de prononcer distinctement les mots: il ajoute ainsi à l'harmonie du chant l'intérêt des paroles du texte. M. Girod, sur le violoncelle qu'il joue en maître, et M. Jolivet, sur le violon, ont exécuté plusieurs morceaux, entre autres un *Andante* de Mendelssohn, que l'orgue a admirablement accompagné.

En somme, belle cérémonie toute à la louange de ceux dont les efforts réunis ont doté l'église de Gonesse d'un magnifique instrument qui, par ses harmonies, célébrera la gloire de Dieu longtemps après qu'eux-mêmes auront passé de ce monde.

Les quêteuses ont recueilli les offrandes des fidèles, et nous apprenons que la quête a été inespérément fructueuse. (Ibid.) X.

* *

La première grande fête de l'Allemagne du Nord vient d'être donnée à Hambourg. Une masse imposante, vocale et instrumentale, avait été appelée à y concourir. Ainsi, le personnel vocal comptait 1,567 chanteurs, dont 621 *soprani*, 502 *contralti*, 167 ténors et 277 basses; à cela il faut joindre 180 instrumentistes, parmi lesquels 70 violons, 24 violoncelles et 18 contrebasses.

Le programme du concert, donné dans la rotonde du palais de l'Exposition, comportait le *Messie*, de Hændel, pour la première journée, et, pour la seconde, l'ouverture de *Geneviève*, de Schumann; un air d'*Oberon*, de Weber; la *Fest-Ouverture* et une *Rhapsodie* pour chœurs et orchestre, de Brahms; un air de *Joseph*, de Méhul; un quintette des *Maîtres chanteurs*, de Richard Wagner; le *Psaume 114*, de Mendelssohn, et la symphonie en *ut mineur* de Beethoven.

* *

Une nouvelle œuvre de Gounod. — On sait que M. Gounod a fait exécuter pour la première fois sa *Rédemption* à la fête musicale de Birmingham, en 1882. L'éminent compositeur travaille à une œuvre pareille pour la prochaine fête en 1885, et il a écrit ce qui suit à un membre du comité de Birmingham :

« Voici la note que vous m'avez demandée au sujet de l'ouvrage que j'écris en vue du festival de 1885 à Birmingham, Les détails de la composition n'étant pas encore complètement fixés, je ne

puis en donner qu'une idée d'ensemble; mais je pense que cela suffira pour faire comprendre clairement la nature et le caractère de l'œuvre en question.

« 1° Le titre que je propose est : *Mors et Vita*.

« 2° L'ouvrage est divisé en deux parties : la première partie consiste en une messe complète de *Requiem*, entièrement conforme au texte catholique de la *Messe des morts* (*Missa pro defunctis*), avec addition de quelques morceaux intercalés dans le courant de la messe, et que l'on peut simplement supprimer, dans le cas où le *Requiem* serait exécuté dans une église pour un service funèbre.

« Ces morceaux additionnels sont empruntés à des textes, soit de l'Écriture sainte, soit des Pères de l'Église.

« La seconde partie de l'ouvrage, celle qui se rapporte à la *Vie*, est tirée de l'Apocalypse de saint Jean, chapitre xxi, les huit premiers versets.

« Cette seconde partie est la description du séjour de l'humanité dans la vie bienheureuse.

« Elle contiendra, comme la première, des *solis*, des morceaux d'ensemble et des chœurs, ainsi que des développements de musique instrumentale.

« Cet ouvrage peut donc être considéré comme un second aspect de la *Rédemption*, faisant suite à mon précédent *oratorio*.

« 3° Les artistes chargés des *solis* et morceaux d'ensemble sont au nombre de quatre, à savoir : un *soprano*, un *contralto*, un ténor, une basse chantante (quasi-baryton).

« 4° La durée de l'ouvrage (y compris l'intervalle entre les deux parties) sera, je pense, de deux heures et demie environ, mais pas plus. »

* *

Le jeudi 7 août ont eu lieu les examens de 1883-1884 de l'Institut Lemmens (Ecole de musique religieuse de Malines), qui clôturait sa sixième année scolaire.

Voici le programme de l'audition d'orgue qui a eu lieu, à deux heures et demie, à Notre-Dame d'Hanswyck :

- 1° *Prélude* en *sol* majeur..... J.-S. BACH.
M. BASSNAGEL.
- 2° *Adagio* de la deuxième symphonie pour orgue..... C.-M. WIDOR.
M. PETIT.
- 3° *Pièce* en *la* mineur..... H. GOETZE.
M. VAN DEN BOSCH.
- 4° *Offertoire* en *fa* majeur..... Th. SALOMÉ.
M. HEEREMANS.
- 5° *Communion* en *ré* majeur..... A. GUILMANT.
M. ALOÏSE DESMET.
- 6° Deux pièces..... A. GUILMANT.
a) *Communion* en *mi* mineur.
b) *Offertoire* en *la* majeur.
M. MICHEL.
- 7° *Prélude* à cinq parties..... J. LEMMENS.
M. l'abbé KNAEPS.
- 8° *Prélude* en *ré* mineur..... F. MENDELSSOHN.
M. VAN RECHEM.

Au dire de la *Musica sacra* de Belgique, l'épreuve, bien rude pour les élèves, a été des plus satisfaisan-

tes, et a prouvé, une fois de plus, que le niveau général du travail et des progrès est très élevé.

* * *

Un grand Congrès musical vient d'avoir lieu à Bruxelles, du samedi 16 août au mardi 19 septembre.

En quatre jours, le Congrès, dont la première session avait été tenue à Malmes en 1881, n'a pas eu moins de cinq séances. La première section était présidée par M. Adolphe Samuel, directeur du Conservatoire de Gand, et la seconde section par notre excellent collaborateur et ami M. le chevalier X. Van Elewyck. Les deux principales questions discutées dans ces réunions sont celles de l'adoption d'un diapason normal par la Belgique, et celle de la reconnaissance formelle du droit de propriété littéraire et artistique par ce pays.

A l'occasion de ce Congrès, le *Moniteur belge* nous apporte cette bonne nouvelle, à laquelle nos sympathiques lecteurs applaudiront avec nous :

« Par arrêté royal du 19 août, M. le chevalier X. Van Elewyck, compositeur de musique et membre correspondant de l'Académie royale, est promu au grade d'officier de l'ordre de Léopold. »

C'est dans le banquet officiel offert aux membres des différents jurys de musique et du Congrès musical par la société de l'*Orphéon royal* de Bruxelles, que M. Bernaert, ministre de l'agriculture et des beaux-arts, a remis au nom du Roi les insignes de l'ordre à notre bien cher ami, en adressant à l'assemblée d'élite un remarquable discours, dont voici le passage qui nous intéresse le plus :

« Le Roi, attentif à tout ce qui peut encourager et récompenser le culte des arts, a voulu donner un double témoignage de l'intérêt qu'il porte à vos travaux. Il décore l'*Orphéon* en la personne de M. Keuse, son président, son fondateur, son travailleur des premiers jours. (Applaudissements). Il décerne à M. le chevalier Van Elewyck, qui a pris une part si importante aux travaux du Congrès, le grade d'officier de l'ordre de Léopold. M. le chevalier Van Elewyck a toujours été au premier rang de nos musiciens et de nos musicologues; infatigable dans ses travaux, il voit toujours le but au delà, et il ne se repose d'un labeur accompli qu'en abordant un autre. Je suis heureux de reconnaître ici ses mérites en lui transmettant la haute distinction que lui confère le Roi. (Longs applaudissements.) »

Nos plus cordiales félicitations au nouvel officier de l'ordre de Léopold!

A. K.

* * *

L'église collégiale de Saint-Pierre de Louvain, lisons-nous dans un journal local, a célébré la grande fête de l'Assomption par l'exécution solennelle à *grand orchestre* d'une série d'œuvres intéressantes spécialement érites pour sa maîtrise, si admirablement dirigée par M. le chevalier X. Van Elewyck. En voici les titres :

Le matin, à dix heures : *Fest-messe* inédite en *ré mineur* de Karl Kammerlander, premier maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg en

Bavière. Offertoire : *Regina angelorum* de Johann Habert, maître de chapelle à Gmunden am Traumsee en Autriche. Ces deux compositeurs jouissent d'une très grande renommée dans leur pays respectif. M. Habert est directeur de la *Zeitschrift für Katholische Kirchenmusik*.

Au salut :

1° *O salutaris Hostia* de M. Eugène Ortolan, de Paris, ministre plénipotentiaire, fils du célèbre jurisconsulte du même nom. C'est la première fois qu'une œuvre de ce compositeur français est exécutée en Belgique. Il a obtenu autrefois le prix de Rome à Paris. Il a écrit plusieurs opéras, un oratorio, des symphonies et plusieurs autres partitions. Il est décoré de la Belgique, de la Légion d'honneur de France et commandeur de l'ordre de Saint-Stanislas de Russie. Il a écrit un remarquable *Traité sur le droit de souveraineté territoriale et sur l'équilibre politique*.

Après avoir demandé sa mise à la retraite de ses fonctions diplomatiques, M. Eugène Ortolan a repris la culture de la composition musicale, dans laquelle, précédemment, il avait remporté de brillants succès.

2° *Magnificat* de M. Aloys Kunc, maître de chapelle de la cathédrale de Toulouse, directeur de la *Revue de musique sacrée de France*. Cette œuvre a été exécutée à Louvain pour la troisième fois.

Depuis de longues années M. Kunc est décoré du Saint-Père de Rome.

3° *Laudate* de M. le chevalier Gaetano Gaspari, maître de chapelle de la cathédrale de San Petronio, à Bologne (Italie).

La mort de M. Gaspari, arrivée il y a deux ans, a causé d'universels regrets dans sa patrie.

4° *Bénédiction* n° 2, en style italien, du chevalier Van Elewyck, maître de chapelle de notre collégiale.

5° *Ave MARIA* de M. V.-F. Verrimst, professeur au Conservatoire de Paris, secrétaire de la commission des concerts du Conservatoire de musique de cette capitale.

L'exécution de ces diverses œuvres a été aussi parfaite que possible. Pour les œuvres nouvelles exécutées pour la première fois, le succès a été à l'admirable messe de Kammerlander, d'Augsbourg, et surtout au très bel *O salutaris* de M. Ortolan, œuvre largement et grandiosement conçue.

* * *

On nous écrit de Lyon, à la date du 25 août : « Comme je vous l'ai déjà annoncé, le grand orgue, construit par la maison Merklin et C°, pour le nouveau temple de l'église réformée, vient d'être inauguré; c'est un magnifique instrument de 16 pieds en montre, composé de 29 jeux, répartis sur deux claviers à main et un pédalier indépendant avec 13 pédales de combinaison. Il se fait remarquer par une sonorité puissante, une plénitude remarquable dans les jeux de fonds et une grande variété dans les timbres des jeux de détail.

« M. Périllhou, l'organiste titulaire du nouveau temple, a très habilement mis en relief toutes les qualités du superbe instrument.

« Mais l'intérêt réel de la séance consistait sur-

tout dans l'appréciation d'un nouveau système électro-pneumatique, inventé, en Amérique, par MM. Ichmélé et Mols, et appliqué, pour la première fois, en Europe, par MM. Merklin et C^o.

« Les claviers et les registres sont mis en communication avec les sommiers et les tuyaux de l'instrument par des transmissions électriques. Cette innovation précieuse a pour résultat de supprimer tout un système de leviers délicats et fragiles, et rend possible la disposition des claviers avec les registres, à *quelque distance que ce soit* de l'orgue, en permettant à l'organiste d'obtenir, au moyen des boutons de combinaisons, avec la plus grande facilité, et sans que ses mains quittent les claviers, une variété d'effets de sonorité d'une grande richesse, et qu'aucun autre système de construction d'orgues n'a pu procurer jusqu'à ce jour.

« Cette application constitue, par conséquent, un réel et important progrès dans la construction des grandes orgues.

« Après cette expérience décisive, le Conseil de fabrique de l'église Saint-Nizier de Lyon a commandé à la maison Merklin la construction d'un grand orgue auquel le même système électro-pneumatique sera appliqué avec plus de développement encore.

Cet instrument se composera de quarante-trois jeux, répartis sur trois claviers à main et pédalier indépendant; les jeux du clavier de positif seront placés dans les arcades du chœur pour servir d'*orgue d'accompagnement*. Les jeux correspondant aux claviers du grand orgue, du récit expressif et des pédales indépendantes, seront établis sur la tribune, au-dessus de la porte d'entrée. Les claviers, disposés sur une console, se trouveront placés au milieu du chœur des chanteurs, derrière le maître-autel. — Cette disposition permettra à un seul artiste de pouvoir remplir le rôle d'accompagnateur et d'organiste du grand orgue, en se servant, alternativement ou simultanément, des différentes parties de cet instrument, qui sera ainsi une œuvre exceptionnelle dans l'art de la facture des grandes orgues. Espérons que dans peu de temps elle ne sera pas unique en France. T. »

* *

Nos correspondances d'Italie nous apprennent qu'un projet de *Règlement pour la musique dans les églises*, élaboré par les soins de la Société de Sainte-Cécile, est soumis en ce moment à l'approbation du Souverain-Pontife, après avis favorable de la Sacrée Congrégation des Rites. Nous espérons pouvoir donner le texte officiel de ce document de majeure importance dans notre prochaine livraison.

* *

Quelques renseignements particuliers nous permettent d'annoncer l'inauguration du grand orgue de l'église Saint-Michel de Dijon pour le 19 novembre prochain. Cet instrument, construit par M. J.-B. Ghys, d'Audenerde, l'habile facteur de l'orgue de Notre-Dame de la Salette, est, dit-on, admirablement réussi, et présente, dans son ensemble, des perfectionnements qui en font un travail de premier ordre. Notre excellent

ami et bien cher collaborateur, M. l'abbé Stéphen Morelot, est désigné comme président de la Commission d'expertise, et les artistes chargés de l'inauguration ne sont autres que MM. Gigout, Paschali, de Périgueux; Dietrich et Wackenthaler, de Dijon. Nous donnerons, en son temps, un compte rendu détaillé de cette cérémonie, qui promet d'être fort intéressante sous tous les rapports.

PUBLICATIONS NOUVELLES

Messe brève en l'honneur du Sacré-Cœur pour trois voix égales, avec accompagnement d'orgue, composée par M. l'abbé P. Nouguès. Se vend au profit de l'église en construction du Sacré-Cœur, à Toulouse. Prix net : 3 fr. — Cette messe, écrite dans un bon style, sort de la banalité des messes dites en musique, dont nos églises ne résonnent que trop souvent. Le caractère en est noble et digne. Sans exiger dans son ensemble des voix bien développées, ni de grandes connaissances musicales pour pouvoir être interprétée convenablement, elle sera très utile dans les églises qui ont peu de ressources comme chanteurs, et trouvera aussi bon accueil dans celles qui possèdent un chœur bien organisé.

Messe en l'honneur de saint Martin pour deux voix égales, avec accompagnement d'orgue, composée par M. E. Houssiau, maître de chapelle de Notre-Dame de Hal (Belgique). Prix net : 3 francs. — Musique sérieuse et facile en même temps, présentant peu de difficultés, quoique un peu élevée dans quelques passages.

Ordinarium Missæ, à l'usage du diocèse de Gand, avec accompagnement d'orgue, par le chanoine P.-J. Van Damme. — Prix : 6 fr. C. Poelman, éditeur, rue Haut-Port, 19, à Gand (Belgique).

* *

Afin de répondre à des demandes souvent renouvelées, nous venons d'écrire une *Messe à trois voix égales*, avec accompagnement d'orgue à volonté.

D'une exécution assez facile et dans un diapason de moyenne étendue, elle sera, nous l'espérons, favorablement accueillie de la plupart de nos lecteurs qui désirent faire entendre, pendant les saints offices, une musique digne et cependant colorée, tout en restant dans les limites d'une sage réserve à tous les points de vue. Cette nouvelle messe, qui paraîtra sous le vocable de NOTRE-DAME DE LOURDES, est mise aujourd'hui en souscription en faveur de nos sympathiques abonnés, dont nous attendons le précieux concours. Si les demandes sont assez nombreuses, nous nous engageons à envoyer la partition au prix net et *franco* de 2 fr. 25 c., et les parties de chant séparées au prix de 0 fr. 50 c. l'une. Nous recevons les adhésions par simple carte postale. A. K.

Le Directeur-Gérant : ALOYS KUNC.

Toulouse, imp. DOLADOURE-PRIVAT, rue Saint-Rôme, 39.

MUSICA SACRA

REVUE DU CHANT LITURGIQUE
ET DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

HONORÉE D'UN BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE PIE IX

ALOYS KUNC, DIRECTEUR

Un numéro par mois — paraissant du 20 au 30 du mois — contenant 12 pages de texte et des morceaux de **chant** ou d'**orgue**, empruntés aux chefs-d'œuvre classiques ou composés par des maîtres contemporains.

Les abonnements sont pris à l'année, jusqu'à *révocation formelle* faite par le souscripteur. — Ils datent du 1^{er} janvier. — Tout souscripteur qui n'a pas formellement renoncé à son abonnement avant le 15 décembre est considéré comme acceptant un nouvel abonnement pour l'année suivante.

12 livraisons, renfermant au moins 48 pages de musique, CHANT ou ORGUE

France et Algérie, Alsace et Lorraine : **8 fr.** — États d'Europe : **10 fr.** — États-Unis de l'Amérique du Nord, Canada, Colonies françaises, etc. : **12 fr.**
Texte seul, sans musique, France : **6 fr.** — Étranger : **7 fr. 50 c.**

Adresser *franco* un bon sur la poste à l'ordre de M. JOSEPH DARGEIN, Administrateur, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.
Les lettres, manuscrits et autres envois concernant la rédaction doivent être adressés *franco* au Directeur de la Revue, avenue Montgaillard, 4, à Toulouse.

SOMMAIRE

TEXTE. — A nos abonnés. — I. Circulaire et règlement concernant la musique d'église publiés par la Sacrée Congrégation des Rites. — II. Lettre circulaire de S. Exc. M^{gr} l'Archevêque de Reims sur la participation du peuple au chant de l'église, etc. — III. Le passé, le présent et l'avenir de la musique; C. SAINT-SAENS. — IV. De l'enseignement de la musique sacrée dans les petits séminaires et les collèges; M. l'abbé Sossou. — V. Chronique et bibliographie.
MUSIQUE. — Messe à deux voix égales, avec accompagnement d'orgue, par le P. Stanislas MATTEI et Alex. SPERANZA.

A NOS ABONNÉS

Nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos sympathiques et toujours fidèles lecteurs deux documents d'une importance majeure.

Le premier a été adressé directement à NN. SS. les archevêques et évêques d'Italie par les soins de la Sacrée Congrégation des Rites. Sa Sainteté Léon XIII s'est occupé récemment de la question du chant religieux, qui, depuis longtemps, était l'objet de nombreux abus dans la plupart des églises d'Italie. Après enquête, la Sacrée Congrégation des Rites a lancé une circulaire sur cette intéressante question liturgique. A cette circulaire est annexé un règlement rédigé par la Société de Sainte-Cécile de Milan, d'accord avec l'autorité ecclésiastique, auquel a été donnée la peine approbation de Léon XIII. A sa simple lecture, il est facile de comprendre que la portée de ce précieux document dépasse les frontières de l'Italie.

Le second émane de S. Exc. M^{gr} l'archevêque de Reims, et il serait vivement à désirer que de semblables mesures fussent prises dans tous les diocèses de France. Ainsi, peut-être, serait-il possible de donner une sérieuse impulsion à une question qui intéresse au plus haut degré tous les catholiques.

Les deux documents nous ramènent malgré nous, pour ainsi dire, à l'association de Sainte-Cécile. Que nos amis nous amènent de nouveaux et nombreux adhérents, et, avec l'aide de DIEU, la nou-

velle année verra enfin notre œuvre atteindre en partie le but que nous poursuivons de nos efforts incessants.
A. K.

I

CIRCULAIRE

ADRESSÉE PAR LA SACRÉE CONGRÉGATION DES RITES
AUX ÉVÊQUES D'ITALIE

Monseigneur,

Afin d'apporter un remède efficace aux graves abus qui se sont introduits dans la musique sacrée en diverses églises d'Italie, on a rédigé un règlement annexé à la présente lettre circulaire; ce règlement, par les soins de la Société de Sainte-Cécile, d'accord avec l'autorité ecclésiastique, a déjà reçu un commencement d'exécution dans les archidiocèses de Naples, de Milan et ailleurs, et il a obtenu pleine approbation du Souverain-Pontife.

En le portant à la connaissance de Votre Grandeur, je vous prie de veiller à ce que les règles contenues dans cette pièce soient accueillies dans les églises de ce diocèse, parce qu'elles servent à maintenir dans sa majesté et sainteté une partie si importante de la liturgie sacrée, et à en écarter les mélodies inconvenantes et profanes.

Dans la confiance que Votre Grandeur, en sa prudence et sa pastorale sollicitude, travaillera à faire mettre en pratique dans le diocèse qui lui est confié les prescriptions de ce règlement, je suis heureux de me déclarer, avec l'estime la plus distinguée et le plus entier dévouement, de Votre Grandeur, le très humble et très dévoué serviteur.

Secrétariat de la S. C. des Rites, le 24 septembre 1884.

Laurent SALVIATI,

Secrétaire de la S. Congrégation des Rites.

RÈGLEMENT

CONCERNANT LA MUSIQUE D'ÉGLISE APPROUVÉ PAR S. S. LE PAPE LÉON XIII ET ENVOYÉ PAR LA S. C. DES RITES A TOUS LES ÉVÊQUES D'ITALIE.

§ 1. — *Règles générales pour la musique sacrée figurée, vocale et instrumentale, permise ou défendue dans l'Église.*

ARTICLE PREMIER. — La seule musique vocale *figurée* permise dans l'église est celle dont les chants graves et pieux conviennent à la maison du Seigneur et aux divines louanges, et servent, en suivant le sens de la parole sacrée, à exciter les fidèles à la dévotion. L'exécution de la musique vocale *figurée* se réglera sur ces principes, même quand elle est accompagnée de l'orgue ou d'autres instruments.

ART. 2. — La musique *figurée* d'orgue doit répondre au caractère lié, harmonique et grave de cet instrument. La musique instrumentale doit, en général, soutenir noblement le chant, et non pas l'écraser par un bruit excessif; les interludes d'orgue ou d'orchestre devront toujours, étant originaux, répondre au caractère grave de la sacrée liturgie.

ART. 3. — La langue latine étant la langue propre de notre Église, cette langue devra être seule employée dans la composition de la musique sacrée figurée. Les motets eux-mêmes seront composés sur des paroles prises dans l'Écriture sainte, le Bréviaire, le Missel romain, les hymnes de saint Thomas d'Aquin ou d'un autre saint docteur, ou d'autres hymnes et prières approuvées et employées par l'Église.

ART. 4. — La musique vocale et instrumentale défendue dans l'église est celle qui, par son type ou par la forme qu'elle revêt, tend à distraire les auditeurs dans la maison de prière.

§ 2. — *Défenses spéciales concernant la musique vocale dans l'église.*

ART. 5. — On défend sévèrement dans l'église toute musique vocale composée sur des *motifs* ou *réminiscences théâtrales* ou *profanes*, ou présentant des formes très légères et molles, comme seraient les *cabalettes* et les *cavatines*, les récitatifs prenant une allure trop théâtrale, etc. On permet les *solos*, les *duos*, les *trios*, pourvu qu'ils aient

1. On donne ce nom à toute musique autre que le *plain-chant*, dont ici il n'est nullement question.

(N. d. l. R.)

le caractère du chant d'église et soient liés à l'ensemble de la composition.

ART. 6. — Est interdite toute musique où les paroles du texte sacré seraient omises, même pour la moindre partie, transposées, découpées, ou trop répétées, ou peu intelligibles.

ART. 7. — Il est défendu de diviser en morceaux tout à fait détachés les versets du texte sacré dans le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, etc., aux dépens de l'unité de l'ensemble, comme aussi d'omettre ou de précipiter le chant de certaines parties de l'office, telles que les répons à l'officiant, l'*Introït*, la *Séquence*, le *Sanctus*, le *Benedictus*, l'*Agnus* à la messe; les *Psaumes*, les *Antiennes*, l'*Hymne*, le *Magnificat* aux vêpres. Cependant, l'omission du *Graduel*, du *Trait*, de l'*Offertoire*, de la *Communion* en certaines circonstances particulières, par exemple le manque de voix, est toléré, si le chant est suppléé par l'orgue.

ART. 8. — Il est interdit de faire un mélange désordonné de chant *figuré* et de plain-chant; par conséquent, il est défendu de faire ce qu'on appelle des *points musicaux* (points d'orgue) dans la *Passion*, où l'on doit suivre scrupuleusement les prescriptions liturgiques. On permet seulement que les *répons de la foule* soient chantés en musique polyphone, composée sur le modèle de l'école romaine, particulièrement de Palestrina.

ART. 9. — Sont défendus tous les chants dont la durée excessive prolongerait les offices divins au-delà des limites prescrites: l'heure de midi pour la sainte messe, et celle de l'*Angelus* pour les vêpres et le salut; on excepte les églises où, en vertu de privilèges ou de coutumes non réprochées, les offices peuvent s'étendre au-delà desdites heures. Ce point est laissé à la décision de l'Ordinaire.

ART. 10. — Il est défendu de faire usage de certaines inflexions de voix trop affectées, de faire trop de bruit en battant la mesure et en donnant des ordres aux exécutants, de tourner le dos à l'autel, de bavarder ou de faire tout autre acte déplacé dans le lieu saint. Il serait désirable que le jubé ne fût pas construit sur la grande porte du temple, et que les exécutants fussent, autant qu'il se peut, invisibles, suivant que le réglera en sa prudence le R^m Ordinaire.

§ 3. — *Défenses spéciales concernant la musique d'orgue et la musique instrumentale dans l'église.*

ART. 11. — Il est sévèrement interdit de faire entendre dans l'église même la plus petite partie d'une réminiscence de pièces de théâtre, de morceaux de danse de toute espèce, tels que *polka*, *valse*, *mazurka*, *menuet*, *rondo*, *schottisch*, *varsoviennne*, *quadrille*, *galop*, *contredanse*, *polonaise*, etc.; de morceaux profanes, etc., comme *hymnes nationaux*, *chants populaires*, *amoureux* ou *bouffons*, *romances*, etc.

ART. 12. — Sont défendus les instruments trop bruyants, comme tambours, grosse caisse, cymbales et autres semblables, comme aussi les instruments propres aux artistes forains, et le clavecin

ou piano. Les trompettes pourtant, les flûtes, les timbales et autres instruments de cette espèce, qui furent déjà en usage chez le peuple d'Israël pour accompagner les louanges de DIEU, les chants et les psaumes de David, sont permis, à la condition qu'on en use avec habileté et modération. Cette modération est surtout de mise au *Tantum ergo* qui précède la bénédiction du Saint-Sacrement.

ART. 13. — Il est défendu à l'organiste d'*improviser*, s'il ne sait le faire convenablement, c'est-à-dire de manière à respecter non seulement les règles de l'art musical, mais aussi celles qui protègent la piété et le recueillement des fidèles.

§ 4. — *Mesures pour empêcher les abus de la musique dans l'église.*

ART. 14. — Il faut observer dans la composition les règles suivantes :

Que le *Gloria* ne soit pas divisé en plusieurs morceaux séparés avec des solos dans le genre dramatique. Que le *Credo* soit aussi composé tout d'une pièce, et, s'il est écrit en style concertant, que les morceaux soient disposés de manière à former un tout bien uni. Qu'on évite, autant que possible, les *solos*, les *duos* à la manière du chant théâtral avec des éclats de voix, pour ne pas dire des cris qui troublent la dévotion des fidèles. Et surtout qu'on veille bien à garder les mots dans l'ordre qu'ils occupent dans le texte, sans interversion.

ART. 15. — Toute église devra être munie, autant que possible, d'un répertoire convenable de musique de chant et d'orgue, adapté aux exigences des fonctions sacrées ou de sa maîtrise propre, tel, par exemple, que le *Répertoire paroissial de l'organiste* et le *Répertoire économique de musique sacrée*, publiés par les soins de l'*Association de Sainte-Cécile* de Milan. Il est bien entendu que ces publications et autres semblables sont seulement indiquées et non imposées, à l'exclusion de celles qui pourraient être faites et mises au jour par d'autres éditeurs, avec le consentement de leurs Ordinaires respectifs, en se conformant aux principes du présent règlement.

ART. 16. — Toute église qui voudra faire un choix convenable entre les diverses publications de musique sacrée, bonnes ou mauvaises, qui sont continuellement éditées, pourra se pourvoir du *Catalogue général de musique sacrée*, qui sera publié par les soins de l'*Association* susnommée en conformité avec les règles approuvées par le Saint-Siège, ou du catalogue publié par toute autre maison qui se conformera aux mêmes règles. Ici encore le *Catalogue général* susmentionné est seulement indiqué et non imposé *ad exclusionem*, comme il a été dit plus haut.

ART. 17. — Outre le répertoire de la musique sacrée éditée, on permet aussi celui de la musique manuscrite, tel qu'on le conserve dans les diverses églises et chapelles et autres instituts ecclésiastiques, pourvu que le choix en soit fait par une commission spéciale de *Sainte-Cécile*, qui devra être fondée dans tous les diocèses, ayant à sa tête l'*inspecteur diocésain de la musique sacrée*, sous la dépendance immédiate des Ordinaires.

ART. 18. — On ne permettra donc dans les églises que l'exécution des morceaux, édités ou inédits, qui, catalogués dans l'*Index-répertoire diocésain*, porteront le contre-seing, le timbre et le visa de la *Commission de Sainte-Cécile* et de son inspecteur-président, qui, d'accord avec la commission et toujours sous la dépendance de l'Ordinaire, sans préjudice des supérieurs locaux, pourra surveiller même l'exécution sur place, demander à examiner dans la sacristie les morceaux exécutés ou à exécuter, vérifier s'ils répondent aux règles et aux papiers approuvés par le seing, le timbre et le visa, et il pourra en référer à l'Ordinaire et provoquer au besoin l'application de mesures énergiques contre les transgresseurs.

ART. 19. — Les organistes et les maîtres de chapelle mettront tous leurs soins et tout leur talent à exécuter le mieux possible la musique cataloguée en ce répertoire. Ils pourront aussi employer leur savoir à l'enrichir de nouvelles compositions, pourvu qu'elles soient conformes aux règles susdites, dont personne ne pourra être dispensé. Les membres mêmes de la Commission seront assujettis à la revision mutuelle de leurs travaux.

ART. 20. — A tous curés et recteurs d'église est confiée l'exécution de l'*Index-répertoire* de musique sacrée, rédigé par la *Commission de Sainte-Cécile* et approuvé par le R^{me} Ordinaire, même sous des peines à infliger par celui-ci en cas de transgression. Cet *Index-répertoire* pourra être, par la suite, augmenté de compositions nouvelles.

ART. 21. — Lesdites Commissions seront composées d'ecclésiastiques et aussi de laïques experts dans les choses musicales et animés d'un esprit profondément catholique. L'*inspecteur diocésain* sera toujours ecclésiastique. La nomination et l'institution de tous les membres appartiennent de droit aux Ordinaires diocésains.

§ 5. — *Dispositions pour l'amélioration à venir de la musique sacrée et des écoles où on l'enseigne.*

ART. 22. — Pour préparer à la musique sacrée en Italie un meilleur avenir, il serait désirable que les R^{mes} Ordinaires eussent soin de fonder dans leurs Instituts ecclésiastiques, surtout dans les séminaires, des écoles de musique *figurée*, de perfectionner ces écoles, là où elles existent, et d'y faire enseigner suivant les méthodes les plus parfaites et les plus autorisées. A cet effet, il serait opportun que, dans les principaux centres de la péninsule, on ouvrît des écoles spéciales de musique sacrée, pour former de bons chanteurs, des organistes et maîtres de chapelle, comme cela s'est fait à Milan d'une manière digne d'éloges.

ART. 23. — Le présent règlement sera envoyé à tous les R^{mes} Ordinaires, qui le communiqueront au clergé, aux organistes et aux maîtres de chapelle de leurs diocèses respectifs ; il sera mis en vigueur un mois après la communication de l'Ordinaire.

Ce règlement devra être affiché sur un tableau fixé dans l'église près du pupitre de l'organiste. afin que jamais, pour aucune cause, il ne soit transgressé.

II

LETTE CIRCULAIRE DE S. Exc. Mgr L'ARCHEVÊQUE DE REIMS SUR la participation du peuple au chant de l'Eglise, et mandement instituant un Comité chargé de favoriser l'étude et l'exécution du plain-chant parmi les fidèles.

MESSIEURS ET CHERS COOPÉRATEURS,

De toutes les parties de la sainte liturgie, il n'en est pas qui laisse plus à désirer, en général, que le chant ecclésiastique. Non seulement l'exécution de ce chant est imparfaite en beaucoup d'églises, surtout à la campagne, mais le nombre de chantres a diminué presque partout; il est insuffisant dans la plupart des paroisses rurales. Combien de fois, à ce sujet, N'avons-nous pas entendu regretter ces temps plus heureux où les fidèles, sachant par cœur les plus beaux morceaux de nos chants religieux, prenaient plaisir à y associer leur voix, et trouvaient ainsi tout à la fois une occupation agréable pour leur esprit, un aliment pour leur piété et un puissant attrait vers le lieu saint!

Aujourd'hui que nos populations sont bien familiarisées avec le chant romain, dont le rétablissement était la suite naturelle de cette heureuse réforme liturgique qui a rattaché de plus près les églises de France au centre de l'unité catholique, le moment semble venu de mettre nos efforts en commun pour faire revivre les habitudes anciennes.

Déjà, dans plusieurs paroisses du diocèse, on les voit renaître peu à peu, grâce à d'heureuses circonstances, et les fidèles s'associent volontiers aux chants les plus faciles et les plus souvent répétés, tels que les psaumes, les ordinaires de la messe, les antiennes à la sainte Vierge, etc.

Nous ne saurions trop louer ni trop encourager les essais qui ont été faits dans cette voie, et qui ont trouvé leur première récompense dans le succès qu'ils ont obtenu.

Il est de toute évidence, en effet, que la désertion de l'église, qui Nous attriste en tant d'endroits, est due, en partie, au peu d'intérêt que présentent les offices, et au peu de part que les fidèles sont appelés à y prendre. Il n'est pas moins évident qu'un des moyens les plus puissants et les plus à notre portée pour attirer les populations dans les églises et pour les y retenir, c'est de les intéresser en les initiant aux choses qui s'y font, et particulièrement au chant des louanges de Dieu. Certainement, la diffusion de ce chant redeviendrait dans le présent et dans l'avenir, comme autrefois, un excellent moyen de conserver les pratiques chrétiennes au sein de nos populations.

Au reste, Nous ne voyons pas quelles raisons les fidèles pourraient invoquer pour ne pas prendre une part active aux chants sacrés du culte divin. Nous ne voulons pas croire que l'on puisse dédaigner de mêler sa voix aux cantiques inspirés que l'Eglise met sur les lèvres des chrétiens. « Quoi! s'écriait, il y a près de quarante ans, un de nos grands évêques: dans le monde, on chante sur tout: sur la gloire, sur la vertu, sur la beauté, sur la joie, sur la douleur, sur le bien, et, hélas! souvent sur le mal; et l'on aura honte de chanter

sur les vérités sublimes, sur les bienfaits immenses de la religion! Quoi! dans le monde, on chante pour les fêtes les moins solennelles, pour les occasions les moins importantes, pour un vain plaisir, pour un pur passe-temps, on trouve que c'est toujours un délassement honnête, et quand c'est pour louer notre Créateur et notre Dieu, on croirait s'abaisser et se compromettre en chantant! »

Encore une fois, Nous ne croyons pas que ce sentiment puisse détourner les fidèles; il serait trop indigne de leur condition, de leur caractère, et trop injurieux à Dieu.

Mais plusieurs s'abstiennent, peut-être par préférence pour leurs dévotions particulières. Vous devez, Messieurs et chers Coopérateurs, faire comprendre à ceux-là que, sauf de rares exceptions, ils seront plus agréables à Notre-Seigneur et attireront sur eux plus de grâces, en s'associant, par le chant, aux prières consacrées que l'Eglise nous propose à tous aux jours de nos assemblées publiques. « Il est bon, dit saint Bernard, de glorifier Dieu en chantant des psaumes et des cantiques spirituels. Si nous sommes nourris et fortifiés par l'oraison, nous sommes encouragés et réjouis par la modulation des psaumes. Dans le chant de l'église, les âmes tristes trouvent de la joie, les esprits fatigués du soulagement, les tièdes un commencement de ferveur, les pécheurs un attrait à la componction. Quelque dur que soit le cœur des hommes du monde, en entendant une belle psalmodie, ils ressentent au moins quelque commencement d'amour pour les choses de Dieu. Il en est même à qui le seul chant des psaumes, entendu par une simple satisfaction naturelle, a fait verser des larmes de repentir et de conversion. »

Que si, Messieurs et chers Coopérateurs, vos paroissiens étaient arrêtés, dans leur bonne volonté, par l'ignorance du chant liturgique, Nous n'hésitons pas à faire appel à votre concours dévoué pour populariser ce chant sacré dans les plus petites comme dans les plus grandes paroisses.

Nous nous sentons d'autant plus encouragé à Nous adresser à votre zèle pour la réalisation de cette pensée, que Nous sommes sûr d'avance d'être ici l'interprète de vos propres désirs, puisqu'un vœu en ce sens, formulé de la façon la plus expresse par vos délégués au Synode diocésain tenu les 23 et 24 septembre 1883, vient d'être renouvelé, par tous les doyens, dans l'assemblée synodale du 22 septembre dernier.

En conséquence, prenant ce vœu en considération, Nous désirons très vivement que les fidèles de notre diocèse participent le plus possible aux chants de l'église, que MM. les Curés les y invitent souvent, qu'ils leur en facilitent la pratique par le choix des morceaux à exécuter, qu'ils y habituent leurs enfants de chœur et même tous les enfants de leurs paroisses, et qu'enfin, dans les maisons d'éducation, les élèves soient formés de bonne heure à cette salutaire coutume.

Pour donner de l'unité à tous les efforts individuels et en assurer le succès, Nous instituons, par les présentes, un COMITÉ DE CHANT ECCLÉSIASTIQUE chargé spécialement d'encourager et de favoriser l'exécution du plain-chant, dans les églises, par les fidèles.

Ce Comité est ainsi composé :

MM. PÉCHENARD, vicaire général, archidiacre, *président*;

BONNAIRE, aumônier de Bethléem, *secrétaire*;

BUTOT, vicaire général, curé-doyen de Saint-Jacques;

PÉRIN, chanoine titulaire, grand chantre de l'église cathédrale;

LAURENT, directeur au grand séminaire;

SURY, directeur au petit séminaire de Reims.

Ce Comité se tiendra en rapport avec tous les membres du clergé diocésain; il fournira à tous ceux qui le désireront des renseignements utiles, et il recevra toutes les communications qui lui seront adressées.

Nous appelons les bénédictions de DIEU sur tous ceux qui prendront cette œuvre à cœur, et Nous avons la douce confiance que nos efforts communs ne tarderont pas à être couronnés de succès pour l'édification de tous, le bien des âmes et la gloire de DIEU.

Donné à Reims, le 28 octobre 1884, en l'anniversaire de Notre consécration épiscopale.

† BENOIT-MARIE, *Archevêque de Reims*.

III

LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR

DE LA MUSIQUE

Causerie lue dans la séance publique annuelle des cinq Académies du 25 octobre 1884, par M. SAINT-SAËNS, membre de l'Académie des beaux-arts.

MESSIEURS,

S'il est sur la terre un lieu d'élection où, librement et sans arrière-pensée, il soit loisible de discourir sur la musique, c'est assurément l'Académie. Dans les cercles mondains, la musique est volontiers traitée d'art d'agrément, de distraction passagère et frivole; ici elle est classée parmi les beaux-arts: elle est à sa véritable place. D'où vient donc que l'on porte sur l'art musical des jugements si différents? D'où vient l'injustice dont il est si souvent victime? La raison en est simple: on a pris la fâcheuse habitude de croire que là où il y a des sons musicaux, il y a nécessairement de la musique. Autant vaudrait dire qu'il y a littérature partout où l'on bavarde, peinture partout où l'on barbouille. Beaucoup de choses passent pour être de la musique, qui en diffèrent autant qu'une enseigne de charbonnier diffère d'un dessin de maître; et si tout le monde ne fait pas sur-le-champ cette distinction, c'est qu'il faut pour cela une éducation qui n'est pas encore assez répandue; c'est que, s'il suffit d'entendre de la musique pour éprouver des sensations agréables ou pénibles, cela ne suffit nullement pour se faire une idée juste de la nature de l'art musical. Quand on veut s'élever jusque-là, il faut, à l'audition, pouvoir ajouter la lecture. Celui qui ne connaît pas la musique fixée par l'écriture ne peut avoir de l'art musical qu'une notion incomplète, bornée à la sensation. Les philosophes, s'ils traitent par hasard la musique avec

bienveillance, en parlent comme d'un art essentiellement vague et sans consistance; et, à notre époque, où tout le monde se mêle de juger de tout, la musique est considérée trop souvent comme un art de sensation. De ce qu'elle partage avec l'éloquence le magnifique privilège d'exciter l'enthousiasme et de transporter la foule, on la croit bornée au domaine des impressions nerveuses. Ce n'est pourtant là qu'un de ses côtés.

Il est presque étrange d'affirmer qu'il fut un temps où ce côté de la musique, si prépondérant de nos jours, était complètement négligé. Au seizième siècle, alors qu'un moine de génie eut découvert la gamme nouvelle qui engendra l'harmonie, alors qu'après de nombreux tâtonnements on eut créé notre admirable notation, un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, les compositeurs s'éprirent tellement de cet art naissant, qu'ils dédaignèrent la mélodie et l'expression; n'appréciant plus que les combinaisons polyphoniques. La mélodie fut reléguée dans les airs de danse et les chansons populaires. Toute l'école, dont Palestrina est le chef illustre, a travaillé dans cette voie, avec des ressources harmoniques qui semblent infimes, quand on les compare à celles dont nous disposons aujourd'hui. Beaucoup de personnes s'imaginent que Palestrina fut un grand mélodiste, parce qu'il était Italien; c'est une erreur. Sa musique, comme celle de toute son école, n'en est pas moins belle, car elle procède d'une doctrine sûre. Bien qu'à cette époque il ne fût pas d'usage d'indiquer les « mouvements » et les « nuances » des morceaux, ce qui crée un embarras sérieux pour l'exécution, cette musique produit toujours un grand effet, quand elle est chantée. Je ne m'attarderai donc pas à combattre le préjugé qui tend à représenter la musique comme un art essentiellement éphémère et soumis, plus que tout autre, aux caprices de la mode. Les faits se chargent de réfuter cette erreur, et rien ne prévaut contre un fait.

Je ne m'attarderai pas non plus à parler de la musique des Anciens. Tout nous indique sa parenté avec le grand ensemble des musiques orientales dont nous voyons aujourd'hui la décadence, et dont la Grèce, l'Inde et la Perse ont sans doute vu jadis le complet épanouissement. On demande assez souvent pourquoi nous ne comprenons pas la musique des Orientaux, et pourquoi ces derniers ne comprennent pas la nôtre; il n'y a pas lieu de s'étonner, car il s'agit de deux arts différents. Le nom de *musique* ne devrait pas s'appliquer à l'un et à l'autre. Ce grand art de l'antiquité et de l'Orient n'est ni supérieur ni inférieur au nôtre d'une façon absolue; c'est un autre art. Ainsi la gravure, la peinture, la sculpture et l'architecture, qui dérivent toutes de l'art du dessin, sont pourtant des arts différents, que l'on ne saurait avec justesse comparer entre eux.

L'art musical, antique ou oriental, est fondé sur la combinaison de la mélodie et du rythme. A ces deux éléments, notre art en ajoute un troisième, l'harmonie; dont l'importance est capitale; cet élément tout nouveau ne peut être sainement apprécié sans le concours de l'écriture. Ce que les illettrés de la musique appellent, non sans mépris, « des accompagnements », ou ironiquement « de

la science », c'est la chair et le sang de l'art musical, c'est sa substance, tout simplement.

La musique du seizième siècle, disions-nous, fut belle, malgré l'exclusion presque complète de la mélodie ; mais cette exclusion ne pouvait durer toujours. La mélodie rentra en scène, rajeunie, transfigurée pour les nouvelles formes musicales qui l'attendaient. La polyphonie perdit sa prépondérance ; mais l'harmonie ne pouvait plus perdre la sienne : elle poursuivit son évolution, qui continue sous nos yeux. Toutefois, elle se tenait un peu dans l'ombre, laissant la mélodie en pleine lumière.

L'Ecole polyphonique et l'Ecole mélodique caractérisent les deux belles époques de l'art musical en Italie.

Il était réservé à l'Allemagne de reprendre le flambeau des mains de l'Italie, et de donner naissance à des œuvres où toutes les parties de l'art, harmonie, rythme, mélodie, exactement pondérées, devaient réaliser un ensemble parfait.

Cependant que faisait la France ? Elle n'était ni harmonique, ni mélodique, au sens exclusif des mots : elle était dramatique. Tandis que l'Italie, patrie du drame lyrique, subordonnait le drame à la mélodie ; que l'Allemagne, donnant un prodigieux essor à la musique instrumentale, laissait envahir le drame par la symphonie, et, s'éblouissant elle-même à sa propre lumière, en arrivait à perdre le sens du style vocal, la France s'emparait du Drame lyrique, et, tout en se rapprochant tantôt de l'Italie, tantôt de l'Allemagne, ne perdait pas de vue son but : le Drame lyrique considéré avant tout comme drame, et subordonnant le chant et la symphonie à l'action dramatique. Les plus grands compositeurs de l'étranger, quand ils ont travaillé pour la France, ont dû adopter cette manière de voir, et tout le monde sait ce qu'ils y ont gagné. Tout le monde sait que Gluck, Spontini, Rossini, Meyerbeer, pour ne citer qu'eux, ont trouvé dans le goût français un guide sûr, qui les a conduits à la suprême expression de leur génie.

La France musicale n'était pas seulement dramatique, elle était scientifique. Tandis que Sébastien Bach bâtissait son œuvre immense, sorte de cathédrale gothique dont les proportions colossales et les merveilleuses ciselures confondent l'imagination, notre grand Rameau jetait les bases d'une théorie de l'harmonie, et faisait d'étonnantes découvertes, dont il profitait le premier dans ses œuvres si hardies et si puissantes. La part de la France est donc très belle, et c'est bien à tort qu'on l'a accusée de n'avoir jamais été, en musique, qu'imitatrice ou plagiaire. Si elle a subi l'influence de ses voisins, son influence, à elle, fut immense, et, quand on étudie l'histoire de l'art, on s'aperçoit, non sans étonnement, que l'Allemagne a été, plus encore que la France, tributaire de l'Italie.

L'Allemagne, de nos jours, est arrivée à l'apogée du développement musical. La belle époque, à laquelle nous faisons allusion tout à l'heure, a eu le sort de toutes les belles époques de l'Art : elle a peu duré. La polyphonie s'est accrue démesurément sous l'influence du développement récent de l'instrumentation, qui a pris, pour ainsi dire, les proportions d'un nouvel élément introduit dans l'art,

tandis que l'harmonie, s'enrichissant de faits nouveaux, venait ajouter sa magie à celle de la couleur orchestrale. En même temps, l'Allemagne semblait prise d'un dédain croissant pour la mélodie, phénomène comparable à celui qui s'est produit, au seizième siècle, dans l'Ecole de Palestrina. Que va-t-il se passer ? La France, qui ne se laisse jamais entraîner dans les excès, en musique du moins, aura-t-elle assez d'influence pour enrayer le mouvement ?... Sera-t-elle débordée ?... Le succès de la lutte décidera, pour longtemps peut-être, de l'avenir musical du monde.

L'Allemagne dispose d'une puissance musicale considérable. Elle la doit assurément à la grande valeur des œuvres qu'elle a produites, mais ce n'est pas tout : sur chaque point du globe où l'on peut rassembler un orchestre et des chœurs, il y a des Allemands qui s'efforcent d'acclimater la musique de leurs grands maîtres. Il faut leur rendre cette justice, qu'après la musique allemande, c'est la musique française qu'ils répandent le plus. De tous les pays civilisés, nous recevons des programmes de concerts où sont inscrits les noms des compositeurs français, dont les œuvres sont exécutées sous la direction d'un *Kapellmeister*. Mais combien s'étendrait davantage l'influence de notre Ecole, si nos jeunes musiciens pouvaient se décider à franchir les continents et les mers, et à se faire, pendant quelques années, les pionniers de l'art français, en même temps qu'ils acquerraient une expérience et une renommée dont ils profiteraient amplement au retour !

Si l'Allemagne triomphe, il est possible que la mélodie soit, pour quelque temps, reléguée au dernier plan. Il n'y aurait lieu ni de s'en réjouir, ni de s'en affliger. Le seizième siècle a pu se passer de mélodie avec les seules ressources de la musique vocale et de quelques accords ; à plus forte raison pourrait-on s'en passer avec le développement qu'ont pris, de nos jours, l'harmonie et l'instrumentation. Mais il faudrait avoir pour cela, comme au seizième siècle, une doctrine ; et c'est ce qui nous manque. La pratique a fait plus de chemin que la théorie ; chacun marche à l'aventure et fait ce qui lui plaît. Ceux-là seuls qui ont le devoir de tout lire pour se tenir au courant de leur art pourraient dire à quel degré d'anarchie on est parfois arrivé. Vienne un homme de génie qui condense les faits épars et élabore une doctrine assez puissante pour courber toutes les volontés sous sa loi, et nous verrons peut-être se renouveler le phénomène du seizième siècle ; puis, à une phase de polyphonie excessive, succédera sans doute une réaction dans le sens de la simplicité. L'histoire de l'Art, sous toutes ses formes, est là pour l'établir.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de prendre parti pour telle ou telle forme de l'art ; ce n'est qu'une vue d'ensemble dont une impartialité absolue doit être la loi. Ce n'est donc pas ici le lieu de prononcer entre les diverses Ecoles qui se partagent le domaine de l'art contemporain, ni de s'élever contre les jugements passionnés si souvent portés dans tel ou tel sens. Il est fort heureux, d'ailleurs, que l'on se passionne pour les questions d'art ; c'est montrer en quelle estime on les tient et quelle importance on leur accorde. Au

travers de ces vives et intéressantes polémiques, il est à remarquer un fait absolument nouveau : à notre époque, on demande avant tout aux musiciens d'afficher des convictions. On s'était borné à leur demander, jusqu'ici, d'avoir du talent.

Pourquoi, d'ailleurs, leur demander plus ? L'artiste sans conviction n'est pas un artiste ; il descend au rôle de fournisseur. Il peut avoir d'éphémères succès ; sa place n'est pas marquée dans l'histoire de l'Art. Et cependant si l'on en croyait certains esthéticiens, l'artiste convaincu n'aurait jamais existé avant notre époque : on le reconnaîtrait à ce signe que ses ouvrages n'ont aucun succès. On s'autorise de quelques exceptions pour prétendre que le public est, par nature, réfractaire à l'art, et que toute œuvre qui réussit à lui plaire est le résultat de concessions regrettables.

Or, il est probable que si les maîtres du passé ont écrit tant d'oratorios, d'opéras, de messes et de symphonies, c'est que leurs œuvres n'étaient pas en contradiction avec le sentiment public. Ces maîtres étaient pourtant des artistes convaincus, par cela même qu'ils étaient de grands artistes ; mais ils comprenaient la conviction autrement qu'on ne le fait aujourd'hui. Au lieu de la placer dans la mise en pratique de telle ou telle théorie plus ou moins séduisante, ils la plaçaient dans l'observation de certaines règles fondamentales, qu'on se fait un plaisir, je serais tenté de dire un devoir, de violer aujourd'hui. Leurs audaces, qui enrichissaient l'art, n'étaient jamais des incorrections. Ils s'appliquaient avant tout à être des écrivains ; sur ce point, ils ne transigeaient pas, et n'auraient jamais consenti à écrire une mauvaise harmonie, pas plus que nos modernes poètes ne consentiraient à laisser dans leurs vers une rime insuffisante. Pour le reste, il s'établissait entre eux et le public un *modus vivendi* auquel il serait injuste d'appliquer le mot de concession, car nul n'en avait conscience ; et c'est ainsi que des patriarches comme Bach et Hændel ont pu écrire d'interminables roulades, assez insipides d'ailleurs, sans cesser un instant d'être de très grands musiciens.

Pour terminer, si nous jetions un coup d'œil sur l'avenir très éloigné de la musique, si nous cherchions à prévoir ce qu'elle sera par exemple, au XL^e siècle ! Ce sont là de simples hypothèses, mais qui pourront peut-être piquer la curiosité.

Les Chinois, depuis nombre de siècles, connaissent les demi-tons qu'ils appellent des *lu* ; ils ont des traités de musique où les *lu* sont calculés et catalogués. Cependant, ils ne s'en servent pas dans la pratique, leur organisation musicale n'étant pas assez développée.

Nous sommes, chose étrange à dire, dans une situation analogue. Nous calculons et connaissons les *coma* ou neuvièmes de ton, mais nous ne les utilisons pas ; les demi-tons suffisent à notre organisation. Et pourtant ce n'est pas avec notre système de demi-tons et de notes synonymes que l'on peut être dans la vérité musicale. Il n'y a là qu'un à peu près, et le temps viendra peut-être où notre oreille, plus raffinée, ne s'en contentera plus. Alors un autre art naîtra ; l'art actuel sera comme une langue morte, dont les chefs-d'œuvre subsis-

tent, mais qu'on ne parle plus. Ce que sera ce nouvel art, il est impossible de le prévoir ; car, s'il nous apparaissait subitement, nous serions aussi incapables de l'apprécier, qu'un Chinois de comprendre une symphonie de Beethoven.

En attendant cet avenir, peut-être chimérique, l'art que nous cultivons a longtemps à vivre. Son développement s'accuse de jour en jour ; c'est bien véritablement le grand art moderne, dans tout l'épanouissement d'une triomphante jeunesse ; et, s'il semble, en ce moment, traverser une crise, ce n'est qu'un de ces orages d'été, inséparables de la belle saison, après lesquels on respire un air plus pur, sous un soleil plus éclatant.

C. SAINT-SAENS.

IV

DE L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE SACRÉE

DANS LES PETITS SÉMINAIRES ET LES COLLÈGES 1

MESSIEURS,

Chantez au Seigneur un cantique nouveau ; que sa louange retentisse dans l'Eglise des Saints 2.

Ce début du psaume cXLIX peut être considéré comme la raison de nos travaux. C'est à la voix de l'Esprit-Saint lui-même que nous obéissons, lorsque, au milieu des préoccupations si diverses, si importantes et si pénibles de notre époque troublée, nous nous livrons au soin de louer DIEU et d'enseigner aux autres à le louer dignement. Pris à la lettre, ce psaume et les précédents constituent, pour les assemblées chrétiennes, une obligation rigoureuse de faire éclater au dehors les sentiments d'amour et de reconnaissance qui doivent les animer intérieurement. Or, c'est précisément dans cette manifestation sensible des sentiments de la créature raisonnable envers son Créateur que consiste l'art chrétien, et, en particulier, la musique chrétienne et liturgique. Celle-ci n'est donc autre chose que *l'expression artistique des cantiques de l'Epouse, de la sainte Eglise de Jésus-Christ*. C'est de cet art sublime, dont le culte nous est commun, que j'ai l'honneur de vous entretenir aujourd'hui. Vous daignerez, Messieurs, j'en ai la confiance, détourner votre attention des imperfections de cette modeste étude, et pardonner, en faveur de la noble cause que nous voulons servir, les critiques que je prendrai la liberté de formuler au sujet d'un enseignement dont je ne vous parlerais pas si je jugeais qu'il n'y a rien à y reprendre.

Quoique vouée au service d'un DIEU immuable et parfait, la musique sacrée est, comme toutes les choses d'ici-bas, sujette aux vicissitudes humaines. Elle a, comme elles, ses périodes de prospérité et de décadence. Or, si nous prêtons l'oreille aux plaintes que nous entendons formuler de tous

1. Cet excellent travail que nous empruntons à la *Musica sacra* de Belgique a été lu par son auteur à la troisième assemblée générale de la Société de Saint-Grégoire, tenue à Gand, le 9 septembre 1884.

(N. de la R.)

2. *Cantate Domino canticum novum, laus eius in ecclesia sanctorum.* (Ps. cXLIX.)

côtés, si nous en croyons notre propre expérience, nous n'oserions pas affirmer que nous sommes dans la première de ces deux périodes. Nous remontons la pente, il est vrai, mais il est vrai aussi que notre marche est lente et qu'une nécessité s'impose à notre zèle : celle d'instituer, de soutenir et de perfectionner l'enseignement d'un art que Jésus-Christ lui-même, et, après lui, ses apôtres, ont voulu consacrer à la louange divine *Et hymno dicto exierunt in montem Oliveti*. — *Implemini Spiritu Sancto, loquentes vobismet ipsis in psalmis, et canticis spiritualibus, cantantes, et psallentes in cordibus vestris Domino* ¹.

Cette nécessité a été proclamée depuis longtemps et, notamment, en 1860 au Congrès de Paris, plus tard au Congrès de Malines, tout récemment au Congrès d'Arezzo, toujours dans les réunions plénières des Associations de Saint-Grégoire et de Sainte-Cécile. Chaque fois que les catholiques s'assemblent dans le but de défendre les intérêts de la Religion menacée, des hommes de cœur et d'intelligence s'unissent aux artistes chrétiens pour rechercher les meilleurs moyens de promouvoir l'étude de la musique sacrée. Dans l'ardeur de l'enthousiasme, on vote des résolutions, puis on se sépare; et l'on entend dire parfois que quelques essais pratiques ont été tentés, que tel séminaire, tel collège a son cours de musique sacrée, sa Société de Saint-Grégoire, qu'on a obtenu des succès; mais, hélas! parfois aussi, après quelques années, le silence se fait, le silence de la mort. C'est que, faute de persévérance et de courage, on est retombé dans le marasme et la routine; c'est que le zèle chaud et enthousiaste de quelques-uns s'est refroidi au contact de l'indifférence du grand nombre, c'est qu'il s'est éteint, étouffé sous le poids de préjugés hostiles, et d'autant plus intolérants et plus bavards qu'ils sont moins éclairés.

Mais DIEU me garde de l'exagération : l'œuvre sainte a été entreprise en plusieurs endroits, à Malines, à Anvers, à Tournai, en d'autres lieux encore, et, en particulier, dans cet illustre diocèse de Gand, où, grâce au zèle énergique et persévérant de notre savant président, M. le chanoine Van Damme, des cours sont institués et suivis, des associations grégoriennes sont établies et fonctionnent avec un succès qui est pour nous une précieuse et puissante cause d'émulation. Il ne me sied pas de parler de nous, Messieurs; mais je vous demande la permission de dire que nous ne souffrirons pas de rester jamais au dernier rang et que, surmontant les difficultés et les épreuves, nous saurons faire pour le culte du Seigneur ce que nous avons fait pour l'éducation des enfants.

Nous allons, si vous le voulez bien, examiner ensemble la situation de la musique religieuse dans les petits séminaires et dans les collèges. Quels sont les résultats de l'enseignement musical tel qu'il y est organisé? N'y a-t-il pas, d'une part, d'abus à retrancher, de vices à corriger, et s'il y en a, quels sont, d'autre part, les moyens à prendre, la méthode à employer pour arrêter les abus, réformer les vices et provoquer une situation prospère? Tel-

les sont les questions que je vais essayer de traiter et de résoudre.

I

Et d'abord, si nous ouvrons un programme des études, nous n'y voyons pas figurer l'enseignement du chant ecclésiastique, et, de fait, si nous suivons les exercices quotidiens d'un collège, nous ne voyons pas d'heure affectée à cet enseignement nécessaire. Cette lacune est particulièrement regrettable, lorsqu'il s'agit des petits séminaires dans lesquels, suivant les prescriptions du Concile de Trente, les élèves qui se destinent à l'état ecclésiastique doivent apprendre non seulement les éléments des lettres et des sciences, mais aussi *le chant ecclésiastique* et la pratique des cérémonies saintes. Elle est regrettable presque au même titre dans les écoles normales d'instituteurs à qui l'on ôte ainsi les moyens et la volonté de devenir de bons maîtres de chapelle pour les paroisses rurales qui ne peuvent guère en avoir d'autres.

Sans un cours sérieux où l'on enseigne les premières notions de l'art du chant en même temps que l'on prépare le chant et les cérémonies des offices du dimanche, la prière publique qui, suivant l'expression de Chavin de Malan ¹, devrait faire la joie et l'aliment principal de la piété des élèves, la prière publique est nécessairement négligée, froide, sans vie. Bien loin d'exciter la ferveur, elle engendre l'ennui et le dégoût des choses spirituelles chez les élèves qui, pour satisfaire leur dévotion, se livrent, même au milieu des offices publics, à des exercices particuliers, à des lectures de piété souvent frivoles par le fond et par la forme, et, dans tous les cas, moins attrayantes et moins utiles que la participation active aux offices liturgiques traités, comme il convient, avec décence et avec art. Ainsi on les habitue à s'isoler, suivant la tendance générale de notre époque, de la prière officielle de l'Eglise, à la regarder comme une institution surannée, comme une chose accessoire et de peu d'importance. C'est qu'en effet, nous le savons par expérience, les jeunes gens n'apprécient l'importance des diverses branches de l'enseignement que suivant le temps et le soin que l'on met à les enseigner,

Mais, dira-t-on, il y a un cours de chant au collège, un maître y donne des leçons à la grande satisfaction des parents. Soit. Mais ce maître, à qui vous confiez le soin important de former les voix, a peut-être fait des études préparatoires insuffisantes et il aurait besoin de se mettre au courant d'un art qu'il prétend enseigner aux autres. Car « le chant est une spécialité, autant au moins que le violon ou le piano. On ne commet point l'étrange anomalie de donner un professeur de flûte pour enseigner le violon, et un maître de piano pour apprendre la clarinette; comment se fait-il que tous les musiciens prétendent donner des leçons de chant, même ceux qui ne s'en sont jamais occupés?... Il y a beaucoup de maîtres de musique, de professeurs qui enseignent le solfège; il en est peu qui soient professeurs de chant dans la rigueur du

1. Matth., xxvi, 30.
2. Eph. v, 18, 19.

1. *Le Collège chrétien*, par Chavin de Malan.

terme, qui développent et forment la voix¹ », qui, par une culture graduelle et intelligente, lui donnent une partie des qualités dont elle est susceptible. Au contraire, la plupart sont inhabiles à corriger les défauts de la voix et rebutent les enfants qui semblent l'avoir fautive. Et pourtant, l'expérience nous apprend que peu d'organes sont rebelles à un traitement méthodique et assidu. « La fausseté de la voix, dit Stephen de la Madeleine, qui n'est souvent qu'apparente, est rarement incurable. Chez quelques individus, très rares dans la nature humaine, l'oreille est radicalement fautive. Chez d'autres, elle est paresseuse et inhabile ; elle devient fautive par suite de circonstances qui troublent la netteté de son jugement. D'autres ont l'oreille placée dans de bonnes conditions naturelles, mais l'habitude des sons lui fait défaut et par suite la faculté de comparaison², »

Il y a même des maîtres qui sont incapables de classer les voix et qui, faute de savoir en quoi les caractères physiques de l'organe vocal influent sur la hauteur relative des sons émis, commettent la ridicule et déplorable erreur de confier la partie de premier dessus à un alto et celle de ténor à une basse.

Des hommes capables de commettre des erreurs si préjudiciables à la voix des jeunes gens ne sont guère plus habiles dans le choix des morceaux à exécuter à la chapelle. Ignorant les lois de l'esthétique chrétienne, ils s'imaginent de bonne foi que la musique est religieuse par le seul fait qu'elle s'exécute dans le lieu saint ; ils ne savent pas que l'Eglise a souvent parlé par la bouche de ses pontifes, par les décisions de ses conciles et par les prescriptions de ses livres liturgiques ; ils ignorent que c'est des règles formulées par cette autorité infallible et de l'étude des monuments du passé que se tire le plus sûr critérium au moyen duquel il est possible de reconnaître ce qui convient à la maison de Dieu et ce qui lui répugne. Non, ils ne s'occupent pas de cela ; au contraire, ils jugent tout d'après leur goût particulier, souvent perverti par la fréquentation assidue des théâtres et des concerts profanes, et, parce qu'ils ont une certaine habileté mécanique sur un instrument, qu'ils ont été applaudis comme solistes dans les concerts du collège, qu'ils savent organiser une soirée dont les scènes et les airs d'un opéra à la mode, des romances fades et sentimentales, des chansons tout au moins frivoles font tous les frais, ils excitent sans peine l'admiration des élèves, passent pour des artistes de premier ordre, pour des directeurs intelligents, pour des organistes modèles ; leur parole fait loi, et les questions d'art chrétien sont bientôt tranchées en dépit de la tradition et des prescriptions liturgiques. De pareils maîtres, Messieurs (je regrette de devoir le dire), sont, dans le domaine de la musique sacrée, des vandales pires que ceux que le célèbre comte de Montalembert, en parlant de l'archéologie religieuse, flétrissait avec sa verve caustique et indignée³. Tant que ces hommes inexpérimentés et prétentieux continueront à sévir dans nos établissements, nos efforts,

soyons-en persuadés, seront frappés de stérilité, car, quoi que nous fassions, le mauvais goût se perpétuera, grâce aux élèves qui sortiront de leurs mains et qui, une fois les études terminées, n'auront plus guère l'occasion de réformer les idées puisées à une source si impure. Je le répète avec une conviction profonde, de tels maîtres sont les pires ennemis de l'art religieux, et, malgré leurs intentions dont je me reprocherais de suspecter la droiture, malgré leur zèle, ou plutôt à cause de leur zèle même, ils ne pourront que retarder l'heure impatientement attendue de la rénovation de l'art.

Si, comme le disait M. Tinel dans le rapport que nous avons applaudi l'année dernière à Tournai, un mauvais organiste peut détruire l'effet de l'exécution chorale la plus parfaite, combien plus pernicieuse est l'influence du maître de chant que je viens de dépeindre et qui, souvent, cumule les fonctions dont il s'acquitte si mal et celles non moins importantes d'organiste ! En vérité, nous ne pouvons nous étonner qu'il y ait tant à reprendre dans la manière dont le service musical est organisé dans les chapelles d'un grand nombre de séminaires et de collèges ; nous ne pouvons nous étonner que l'intégrité du texte liturgique y soit violée, que ces paroles vénérables qui ont nourri la robuste piété de nos pères soient remplacées par d'autres mieux appropriées aux tendances sensualistes de notre époque, que le plain-chant, dépouillé de son vêtement glorieux de rythme et d'expression, réduit à n'être plus qu'un corps inerte et sans art, soit l'objet du dédain et du mépris de ceux-là même qui devraient être ses admirateurs et ses fidèles ! Nous ne pouvons enfin nous étonner que le magnifique répertoire de nos vieux maîtres ait fait place à ce « déluge de musique facile ou tapageuse qui inonde nos pensionnats », que le sacré ait cédé au profane, ni que l'église, où devraient s'exhaler les pieux soupirs de la prière, retentisse des accents violents et passionnés du théâtre !

II

Voilà la situation telle qu'elle existait naguère un peu partout et telle qu'elle se présente encore en trop d'endroits ; la voilà telle que la dépeignait, il y a peu d'années, M. l'abbé Stéphane Morelot¹. Eh bien ! je vous le demande, Messieurs, cette situation a-t-elle beaucoup changé ? Je ne le crois pas. Les progrès (il y en a, je le confesse) ne sont ni assez grands ni assez universels pour que nous ne nous unissions pas dans un suprême effort, afin de faire cesser un état de choses si contraire à la dignité du culte, si préjudiciable au bien des âmes.

Or, le meilleur moyen de restaurer l'art sacré, de lui rendre la place d'honneur qui lui revient et que l'Eglise lui a assignée, c'est d'établir dans toutes nos maisons d'éducation chrétienne et en particulier dans nos petits séminaires un cours sérieux de musique sacrée. Car c'est de ces établissements que sortiront un jour, non seulement

1. *La Musique religieuse*, par le R. P. Girod, S. J.

2. *Théories de chant*, par Stephen de la Madeleine.

3. *Le Vandalisme dans l'art*, par Montalembert.

1. *De la Musique de chapelle dans les maisons d'éducation*.

les prêtres, prédestinés par DIEU à être les interprètes et les organisateurs de son culte, mais encore les pieux laïques qui ne sauraient faire un meilleur usage de leurs loisirs et de leur influence que de les consacrer à l'amélioration de la musique religieuse. Certes, il ne s'agit pas d'en faire d'habiles critiques, mais de les former à la pratique du chant, et, dans une certaine mesure, à l'appréciation juste et saine des œuvres d'art. Il importe d'établir des traditions, des habitudes artistiques tellement enracinées que lorsqu'ils auront l'occasion d'entendre l'étrange musique que nous voulons bannir de la maison de DIEU, ils éprouvent une sorte de répulsion naturelle qui les prémunisse contre les séductions de l'art mondain.

Dans l'œuvre de l'initiation à la musique comme dans celle de l'éducation littéraire, tous les préceptes, tous les exercices doivent être empreints d'une puissante et féconde unité. Or, que se passe-t-il le plus souvent? Les influences les plus diverses se disputent les préférences de l'enfant, qui tantôt apprend un air de danse sur le piano, tantôt, aux répétitions de la Société chorale, s'exerce à faire sa partie dans une scène d'opéra ou dans un motet qui ne diffère de celle-ci que par le texte; une fois à peine par semaine, s'il y a un cours de plain-chant, il va, sous la conduite d'un maître, souvent, hélas! sous la conduite d'un condisciple plus âgé mais aussi ignorant, il va, dis-je, s'initier à la connaissance des mélodies grégoriennes. Veuillez m'en croire, Messieurs, dans ce conflit des genres les plus divers, ce n'est pas le plain-chant, si lourd, si froid, si mort sur les lèvres de certains maîtres, qui aura le dessus. Je n'insiste pas sur la stérilité évidente d'un enseignement qui divise et éparpille en quelque sorte sur les objets les plus disparates et les plus contradictoires l'attention mobile des enfants. Est-ce que les hommes de cœur qui ont entrepris la rénovation des arts du dessin permettraient à leurs élèves de fréquenter, le matin, l'académie et, le soir, l'école de Saint-Luc? Non sans doute: ils craindraient avec raison que la direction réaliste imprimée à l'enseignement officiel ne détruise ou, tout au moins, ne contrarie l'esprit chrétien dont ils veulent imprégner le leur. Eh bien! ce qui paraît déraisonnable dans l'initiation aux arts du dessin est tout à fait inepte lorsqu'il s'agit de l'art musical, dont les impressions sont si fugaces, les principes si abstraits et le langage si peu saisissable à l'intelligence. Souffrez que j'appelle sur ce point l'attention des éducateurs de la jeunesse et que je les engage à surveiller activement l'enseignement musical, afin qu'il contribue, pour la part qui lui revient, à la formation du goût littéraire et à la perfection morale des élèves qui leur sont confiés. Ruiner d'une main ce qu'on édifie de l'autre est, en fait d'enseignement, une méprise moins rare qu'on ne se plaît à le croire. En effet, tandis qu'on écarte soigneusement du jeune homme toutes les productions d'une littérature frivole ou malsaine, qu'on retranche même avec raison des textes qu'on lui explique tous les mots, toutes les phrases, tous les passages qui pourraient offrir quelque danger pour sa foi et pour ses mœurs; lorsqu'il s'agit d'un art qui, au témoignage des anciens, exerce une influence si

grande et si décisive sur les mœurs privées et publiques, on se croit déchargé de tout contrôle, en sorte que bien souvent l'enseignement musical marche en sens inverse de la direction générale des études. De là vient, dit encore l'éminent écrivain que je citais tout à l'heure, que « les pieux ecclésiastiques chargés de la direction des séminaires se montrent, en général, peu disposés à permettre l'étude de la musique à leurs élèves, parce qu'ils considèrent cette étude, au moins telle qu'on l'entend d'ordinaire, comme opposée à la formation de l'esprit ecclésiastique; et il faut avouer qu'il y a des répugnances moins justifiées que celles-là. Mais, puisqu'il en est ainsi, pourquoi, dans les établissements où se jettent les fondements de la vie ecclésiastique, la musique que l'on cultive de préférence est-elle précisément du genre de celle dont on considère avec raison l'étude comme dangereuse, ou du moins peu convenable pour des hommes consacrés au service des autels?... Le véritable moyen de détourner le jeune clerc d'une occupation frivole et indigne de son état ne serait-il pas de le diriger d'une manière conforme à l'esprit de l'Eglise, en proposant avant tout à son admiration le genre de musique que celle-ci a créé pour son usage et que les décisions des Conciles font à tous les aspirants au sacerdoce une obligation précise et formelle de cultiver? »

III

Avant de vous dire comment il me semble que l'enseignement du plain-chant devrait être organisé, permettez-moi de vous rappeler brièvement les principes qui doivent servir de guide dans la culture de la voix. Pour parvenir à des résultats sérieux et durables, une méthode suivie est nécessaire, non une méthode sèche, théorique, procédant par principes et par règles, comme une sorte de grammaire de la voix, mais une méthode pratique dont le fond soit une suite d'exercices et d'applications gradués. Il faut que le maître se pose devant ses élèves, qu'ils les habitue à tenir le maintien requis pour une émission facile et naturelle de la voix; il faut qu'il leur montre comment ils doivent disposer les divers organes qui concourent à la formation du son vocal: la poitrine, qui fournit le souffle et donne l'impulsion et qui doit se dilater largement et sans bruit; le larynx, ce générateur de la voix, qui doit être absolument libre dans ses mouvements ascensionnels et descensionnels; la bouche, qui, suivant l'ouverture, produit les voyelles et donne au son la douceur ou l'éclat; enfin la langue, les dents et les lèvres, dont l'action combinée produit une articulation nette et bien caractérisée des consonnes. Ces dispositions prises, le maître apprendra à *poser la voix*; en attaquant le son avec netteté et précision, sans tâtonnements et sans secours, à *fler les sons*, c'est-à-dire à les augmenter et à les diminuer graduellement par le *crescendo* et le *decrescendo*; enfin à *lier les sons*, mais sans les confondre.

Et tous ces exercices, le maître les fera d'abord

1. De la musique de chapelle dans les maisons d'éducation, par M. l'abbé Stéphen Morelot.

lui-même en commençant par le *sol* : c'est, en effet, la note que les enfants en général émettent avec le plus de naturel et de pureté. Ensuite il passera au *la*, puis au *si*, et peu à peu aux sons les plus aigus et les plus graves de l'échelle vocale, multipliant les exercices et les avis lorsqu'il sera question de changer de registre. Quoique le degré sur lequel le changement de registre est requis dépende des facultés vocales de chaque individu, et qu'il ne soit guère possible de formuler sur ce point une règle absolue et uniforme, je me permettrai de faire observer que, si l'on veut obtenir que les enfants ne fléchissent pas en chantant, il sera bon de les habituer à changer de registre en passant du *sol* au *la*. Leur chant, il est vrai, ne sera ni si sonore ni si caractérisé, mais au moins il aura de la justesse et de la douceur.

Je ne sais pourquoi la plupart des enfants ont, en général, les organes vocaux un peu paresseux et comme paralysés. C'est du moins ce que je constate chez les Ardennais. Pour les guérir de ce défaut, le maître ne se lassera pas d'insister sur la prononciation : il leur dira qu'il faut donner à la bouche une ouverture à peu près circulaire et veiller à ce que les dents soient mollement tapissées par les lèvres ; que pour prononcer l'*a* on donne généralement à la bouche une ouverture telle qu'on y puisse introduire deux doigts, pour prononcer l'*e* une ouverture un peu moindre, moindre encore pour l'*i*, l'*o* et l'*u*. Puis il prononcera lui-même lentement, en exagérant un peu, certains mots, certaines phrases, un verset de psaume par exemple, et fera répéter l'exercice aux enfants qui, du premier coup, s'en tireront à merveille. Il verra alors toutes ces bouches mignonnes s'ouvrir et se fermer avec une ensemble parfait.

Mais il n'y a pas que les voyelles. Pour former des mots elles sont groupées au moyen d'articulations appelées consonnes. S'il importe de donner aux voyelles une prononciation naturelle et caractéristique, il importe bien davantage de soigner l'articulation des consonnes ; car c'est une articulation nette et franche qui donne la vivacité, la clarté, l'accent, qualités sans lesquelles le chant serait terne et monotone, sans énergie et sans nerf.

Je n'ai pas l'intention de descendre dans le détail fastidieux des lois qui règlent la prononciation des trois groupes de consonnes, labiales, dentales, gutturales : l'ennui qu'engendrerait une semblable énumération aussi bien que les bornes que je me suis tracées dans ce travail ne me le permettent pas. D'ailleurs ces lois sont exposées dans la plupart des méthodes de chant et même dans les grammaires scientifiques, comme celle de Brachet. J'insisterai seulement sur la nécessité qui s'impose à tout maître de chant vraiment digne de ce nom de se bien pénétrer de ces règles, s'il veut rendre son enseignement fécond en résultats pratiques, s'il a la noble ambition de promouvoir l'étude de la musique religieuse, qui n'est, comme je l'ai dit en commençant, que l'expression artistique du texte sacré : *Curandum est ut verba quæ cantantur plane perfecteque intelligantur.*

Ces premiers exercices sont indispensables, mais ils ne doivent point occuper toute la durée

des leçons : car ils provoqueraient bientôt le dégoût et l'ennui chez les jeunes gens, dont le caractère est si mobile et le besoin de variété si impérieux. Il sera donc sage d'en venir tout de suite aux applications pratiques.

A la classe de plain-chant le maître choisira une formule de psaume, une antienne ou une strophe d'hymne. Il les chantera d'abord lui-même en accentuant le texte et le prononçant avec netteté ; il en fera soigneusement ressortir les formules, les distinctions, marquant bien les repos, interprétant ces belles mélodies de la manière la plus parfaite possible, leur donnant enfin cette expression douce et tranquille qui convient si bien à la prière. Alors, les élèves s'essayeront à l'imiter, et il les dirigera en marquant les principaux détails de l'exécution d'un geste sobre et d'un regard assuré.

Le procédé n'est guère différent pour la classe de musique. Si l'on n'a devant soi qu'une même catégorie de voix, des soprani par exemple, on choisira, dans un auteur facile, une ou deux phrases ayant un sens complet. Après en avoir fait ressortir les divisions en exerçant chacun des membres en particulier, on les réunira dans une exécution finale, surveillant toujours le jeu des organes, la prononciation des voyelles et l'articulation des consonnes. A l'aide de ce procédé on forme non seulement des chanteurs, mais on développe en eux l'instinct si rare de la mélodie.

Si la classe se compose de voix de hauteur différente ou de voix mixtes, on leur proposera comme exercice des phrases à plusieurs parties. Mais ces leçons-simultanées exigent des précautions minutieuses : car si l'exercice est trop facile ou composé en contrepoint note contre note, les élèves, après l'avoir répété deux ou trois fois, le retiendront de mémoire, chanteront par routine et occupés de tout autre chose que de la direction et du soin de rendre les nuances indiquées. On aura donc soin d'y employer certains artifices harmoniques qui sont d'un usage ordinaire dans la musique sacrée, tels que des retards et des imitations de toutes sortes, d'y mettre enfin assez de difficultés imprévues pour que l'attention et l'intelligence des élèves soient toujours tenues en éveil. Le moyen que je propose est excellent pour initier les élèves au style religieux et à la lecture musicale ; en outre, il contribue puissamment à obtenir ce qui manque souvent aux sociétés les mieux organisées, je veux dire la discipline, sans laquelle le maître se consume en efforts impuissants et stériles.

IV

« De même que la langue latine a été jusqu'à présent considérée comme le fondement nécessaire de toute éducation libérale, la connaissance du chant de l'église devrait être, chez un peuple chrétien, le préliminaire obligé des études musicales. » J'ajoute à ces paroles de M. l'abbé Stéphen Morelot qu'elle doit être, pour le jeune aspirant au sacerdoce, l'objet de soins assidus et d'une application sérieuse.

Mais, avant tout, efforçons-nous de détruire, chez les jeunes gens confiés à notre sollicitude,

les tristes préjugés qu'ils nourrissent à l'endroit du plain-chant. Parce que, dès leur enfance, ils l'ont entendu torturer par les barbares qui ont envahi les jubés des villes et des campagnes; parce qu'ils ont eu peut-être l'occasion de comparer cette exécution odieuse avec l'exécution correcte des salons et des concerts, ils s'imaginent volontiers qu'il n'est qu'un reste informe de la prétendue barbarie du moyen âge, et croient faire preuve de bon goût en l'accablant de leurs dédains. Hélas! leur âge même ne les a pas mis à l'abri de l'esprit du siècle qui, s'insurgeant contre l'esprit de DIEU, jette le discrédit sur toutes les institutions cléricales. Ainsi, déraciner ces funestes préjugés, c'est la condition indispensable, la condition *sine qua non* de la fécondité de notre enseignement. Car, veuillez le remarquer, Messieurs, les jeunes gens ne s'appliquent avec fruit qu'à ce qu'ils ont appris à aimer et à respecter. Il faudra donc leur dire et leur redire sans cesse que ce plain-chant sur lequel on déverse le ridicule et le mépris est l'art de l'Eglise dont ils sont les enfants, qu'il est l'expression de sa prière, et que DIEU n'a pas dû souffrir que la musique affectée à son culte fût en réalité une chose vile, bien inférieure à celle que les mondains emploient au service du démon. Ainsi, à force de volonté et de zèle on parviendra à établir dans la classe une sorte de recueillement, prélude de ce recueillement plus profond qui doit régner pendant les offices; alors les préjugés tomberont peu à peu, et feront place à cette estime mêlée de respect et d'amour, qui sera la meilleure garantie du succès.

Le R. P. Dom Pothier, résumant dans son admirable ouvrage les travaux de ses devanciers et ses propres travaux, a montré que les signes de la notation traditionnelle dérivent pour la plupart de ceux qui indiquaient les accents grammaticaux; et que le mode d'exécution du plain-chant a pour fondement l'accent tonique, qui est la musique du discours. Il importe donc que les jeunes gens apprennent de bonne heure les règles de l'accent. C'est pourquoi les professeurs des classes latines rendront à l'art grégorien un service signalé, s'ils habituent leurs élèves à bien lire et surtout à bien accentuer les textes expliqués, si aux règles de la quantité et de la métrique ils ajoutent celles bien plus importantes et plus pratiques de l'accent et du nombre. Ces règles s'apprendront mieux dans les classes d'humanités que dans les classes de plain-chant proprement dit. L'autorité des professeurs, jointe à la direction uniforme qu'ils donnent à l'enseignement, produira des résultats excellents dont tout le monde n'aura qu'à s'applaudir.

Trois quarts d'heure ou tout au plus une heure de leçon par semaine suffisent amplement pour donner une connaissance très satisfaisante du plain-chant. La communauté, séparée en trois groupes, formera trois classes distinctes. La première comprendra tous les enfants qui ont encore leur voix de dessus. Le premier quart d'heure sera consacré aux exercices préliminaires de lecture et de vocalise. On emploiera le reste du temps à préparer, à l'aide d'un paroissien noté et accentué, le chant des offices du dimanche, faisant traduire les textes pour s'assurer qu'ils sont bien compris, pré-

voyant les difficultés qui peuvent surgir à l'occasion d'une formule ou d'un texte de psaume quelque peu insolite, expliquant certains détails des cérémonies saintes et surtout montrant par son zèle et par l'excellence de son chant quelle haute idée l'on a soi-même des mélodies et des textes sacrés. J'irais même, Messieurs, jusqu'à exiger des enfants qu'ils tiennent avec un soin et un respect pieux le livre qui contient la prière liturgique. C'est que, en effet, l'on ne sait pas assez combien cette vénération extérieure que l'on a pour les choses saintes excite le recueillement dans l'âme des enfants.

Dans la seconde division, on réunira tous les jeunes gens dont la voix enrouée et incertaine traverse la période critique de la mue. Ces jeunes gens, dont l'éducation vocale est à refaire, exigent des soins particuliers. On évitera de les faire chanter dans les sons extrêmes. A la chapelle on les mêlera aux autres et, sans les priver du bonheur de chanter les louanges de DIEU, on leur recommandera de ne le faire qu'avec une extrême modération.

La division supérieure est formée de tous les élèves dont la voix a acquis assez de fermeté et de justesse pour exécuter d'une manière satisfaisante les chants ordinaires de l'office. Sans abandonner les exercices pratiques et élémentaires dont j'ai parlé, il est permis d'aborder avec eux quelques questions théoriques touchant la tonalité ancienne et la division des modes, d'exposer l'histoire de la notation et d'en déduire le mode d'exécution de parler des formules, des distinctions et des pauses, d'enseigner les règles de la psalmodie et de traiter du rythme propre au plain-chant. Mais toutes ces questions, dont quelques-unes sont encore, entre les archéologues, l'objet de débats irritants, doivent être traitées très sobrement et surtout mêlées d'exercices pratiques qui donnent un corps à l'enseignement et qui, à tout prendre, sont bien préférables à la plus parfaite exposition théorique. Ce n'est pas, en effet, à faire des savants que tendent nos efforts, mais des chantres exercés, capables d'exécuter avec piété et distinction, d'une manière harmonieuse et digne, les vénérables cantiques de l'Eglise de DIEU. S'il est absolument requis de donner une base solide et scientifique à la pratique, l'enseignement du grand séminaire, d'une part, et, de l'autre, les connaissances puisées dans les ouvrages spéciaux y pourvoiront.

Ce n'est pas tout. L'homme de cœur et de dévouement (il s'en trouvera au moins un dans chacun de nos collèges, j'en suis persuadé), l'homme de cœur qui aura assumé la tâche importante mais lourde d'initier les jeunes gens à la connaissance de la musique sacrée, redoublera de zèle et d'efforts lorsqu'il devra présider à la célébration de l'office divin. Son premier soin sera d'inspirer aux élèves une haute idée de l'action liturgique à laquelle ils prennent une part active. Dans ce but, il les disposera en deux chœurs: d'une part, les voix d'enfants; de l'autre, les voix d'hommes; il leur persuadera de suivre attentivement la prière du prêtre, et d'observer strictement, pour la tenue, les cérémonies, les intonations et le reste, les règles prescrites par le cérémonial. Il leur fera

chanter l'ordinaire de la messe, les psaumes, les hymnes et même les antiennes des vêpres, ne permettant jamais que les deux chœurs chantent simultanément, sinon dans le *Credo*, les versets et les répons au chant du prêtre. Il dirigera d'un lieu élevé et apparent, donnant au chant une allure suffisamment vive pour que la mélodie ressorte bien, indiquant les pauses et les reprises afin de prévenir toute confusion et d'obtenir un ensemble parfait. Quant aux parties mobiles de la messe qui sont plus difficiles à chanter, il en confiera l'exécution à un certain nombre d'élèves plus avancés et plus habiles. La Société de Saint-Grégoire, si elle est établie dans la maison, rendra, sous ce rapport, de précieux services.

V

Ce serait ici le lieu de vous parler de la musique d'église polyphonique et de la Société de Saint-Grégoire. J'en avais d'abord l'intention; mais l'amour du chant grégorien que l'Eglise emploie de préférence dans la célébration des offices, et, le dirai-je? le désir de le venger des mépris injustes dont il a été l'objet, m'ont entraîné au-delà des limites que je m'étais tracées. Je me contenterai donc d'émettre le vœu que l'on bannisse enfin de la chapelle des collèges ces compositions écrites en vue du théâtre et remaniées pour le service divin; ces œuvres empreintes d'un goût superficiel et faux; ces solos à effet qui servent plus à la gloire du chanteur qu'à celle du DIEU à qui on les adresse, et surtout, Messieurs, ces fanfares qui, dans un trop grand nombre de collèges et d'écoles normales viennent, aux jours de fête solennelle, troubler la sérénité de la prière. Bien loin de convenir à l'église, ces sortes de Sociétés dont les instruments proviennent de sources et d'époques les plus diverses et jurent de se trouver ensemble, ces Sociétés ridicules sont de trop dans nos maisons d'éducation où doit régner le culte du bon goût. Elles constituent d'ailleurs un obstacle très sérieux à l'épanouissement de la musique sacrée. En effet, l'élève qui en fait partie n'a plus ni le temps ni la volonté de cultiver son organe vocal. Combien il lui serait plus avantageux de chanter dans des chœurs, même de musique profane! Car je ne prétends pas, remarquez-le bien, qu'il faille bannir la musique profane dont l'étude bien entendue et bien dirigée contribue à la perfection de la musique sacrée elle-même. Elle a, du reste, sa place légitime et même nécessaire dans les solennités scolaires. Il est admis que sans musique il n'y a ni joie, ni fête possible; et c'est vrai. Mais l'important est de bien choisir. Eh bien! que notre choix soit guidé par cet esprit de discernement et de suite qui dirige toutes choses en vue du résultat voulu, qu'il tombe sur ces compositions de bon aloi dont la tonalité et le style ont quelque air de parenté avec la musique sacrée. Parmi les anciens, nous avons Hændel et ses *oratorios*; parmi les modernes, Mendelsshon, pour ne citer que lui, nous offre en ce genre un répertoire très varié. On objectera peut-être que cette musique est difficile. Eh! mon DIEU! tout n'est pas difficile dans le *Messie*; dans *Elie* tout n'est pas hors de la portée des jeu-

nes gens. D'ailleurs, je crois, avec M. l'abbé Stéphen Morelot, qu'une certaine difficulté d'exécution, pourvu qu'elle n'aille pas au-delà des limites raisonnables, est très propre à former le goût des jeunes gens « qu'il importe de prémunir aussi bien à l'endroit de la musique que de la littérature facile ».

La musique facile! c'est-à-dire, le plus souvent, la musique sans art, une platitude, une monstruosité! Voilà le fléau qui sévit dans nos maisons d'éducation. Quand on réfléchit sur le caractère de frivolité et d'amusement imprimé d'ordinaire à l'étude du piano, par exemple, on se prend à regretter tant d'heures précieuses consacrées à l'étude de cet instrument. Ne serait-il pas préférable en vérité de mettre l'élève, suffisamment rompu aux difficultés du mécanisme et du doigté, à l'étude de nos vieux clavecinistes ou des maîtres classiques? Ne serait-il pas préférable, du moins dans nos petits séminaires, de lui faire aborder l'étude de l'orgue? Car, lorsque le jeune homme sera prêtre, quel avantage voulez-vous qu'il retire de son talent de *dilettante* sur le piano? Si l'idée que je propose ici venait à être mise en pratique, on verrait bientôt un certain nombre d'ecclésiastiques et même de laïques qui, sans être précisément des maîtres, auraient une connaissance plus qu'ordinaire de l'instrument et assez de goût pour juger sainement des conditions de la musique sacrée. Ni les méthodes¹, ni les pièces d'orgue ne manquent. Les maîtres seuls font défaut; et nous faisons des vœux pour que notre excellente école de Malines en produise assez pour fournir à tous les besoins. Alors on ne commettra plus l'énorme et fatale bévue d'apprendre, dans les petits séminaires, à improviser l'accompagnement du plain-chant. Est-il possible en effet de donner à des élèves dont l'occupation principale est l'étude des lettres et des sciences, les connaissances requises, au préalable, pour accompagner suivant les règles de l'art, je veux dire une science approfondie de la nature et des propriétés harmoniques du plain-chant, aussi bien que la connaissance de l'harmonie diatonique et du contrepoint? On se contentera donc de faire jouer aux élèves un accompagnement écrit. Plus tard, aux heures de loisir, le goût et le zèle de la maison de DIEU les portera à compléter leur instruction.

Ainsi, Messieurs, corriger les abus trop nombreux que j'ai pris la liberté de vous dénoncer, confier la direction générale de l'enseignement musical de nos collèges et de nos petits séminaires à un homme d'expérience et de dévouement, capable de lui donner une impulsion vive et uniforme; rendre au plain-chant la place d'honneur qu'il n'aurait jamais dû perdre; entourer de respect et d'une sorte de vénération ce noble idiome de l'Eglise de Jésus-Christ; veiller avec un soin jaloux sur les détails, même les plus minimes, afin que tous contribuent, pour leur part, à l'épanouissement de la musique sacrée et par là même à la splendeur du culte: voilà l'œuvre capitale que DIEU ne peut manquer de bénir, puisqu'elle a été entreprise pour sa gloire.

1. Stéphen Morelot, *loc. cit.*

En terminant une tâche entreprise avec amour, mais assurément au-dessus de mes forces, je ne me flatte point de vous avoir convertis au culte de la musique sacrée; car, d'avance, votre concours dévoué lui est acquis. J'en ai pour gage l'empressement que vous avez mis à vous rendre à cette réunion et l'attention bienveillante que vous avez bien voulu me prêter et pour laquelle j'ai l'honneur de vous exprimer, Messieurs, ma plus vive gratitude.

L'abbé Sosson,
Professeur au petit séminaire de Bastogne.

V

CHRONIQUE & BIBLIOGRAPHIE

Le *Bulletin du pèlerinage de Notre-Dame de Chartres* ne sort point de ses attributions, en signalant des travaux artistiques et utiles au culte exécutés dans la basilique chartraine. Nous avons à y inscrire aujourd'hui le succès obtenu dans la restauration partielle du grand orgue. MM. Abbey, facteurs d'orgues, à Versailles, bien connus comme lauréats de l'Exposition de 1878, et recommandés par des ecclésiastiques compétents, qui ont vu leurs œuvres en beaucoup d'églises, viennent de donner une nouvelle preuve de leur savoir-faire à la cathédrale de Chartres. Les heureuses modifications qu'ils ont introduites dans la soufflerie et le mécanisme du grand orgue suffisent déjà pour donner à l'instrument une plus grande valeur. Le fonctionnement parfait des leviers pneumatiques qu'ils ont posés, la simplification et la régularité des mouvements après un travail de remise à neuf dans beaucoup de pièces importantes, tout indique un plan et une exécution dignes de la réputation acquise depuis longtemps par la maison Abbey. Espérons que, plus tard, des ressources jusqu'ici vainement désirées permettront à la fabrique de la cathédrale de poursuivre la restauration commencée et déclarée nécessaire par tous les artistes qui ont vu notre instrument.

(*La Voix de Notre-Dame de Chartres.*)

* *

Visite de S. Exc. le Nonce apostolique aux ateliers de M. Cavaillé-Coll. — S. Exc. le Nonce apostolique, accompagné de M^{me} la marquise di Rende, sa mère, est allé visiter les ateliers de M. Aristide Cavaillé-Coll, le célèbre facteur d'orgues.

A son arrivée, M^{sr} di Rende a été reçu par M. Cavaillé-Coll, entouré de sa famille et de quelques personnes invitées à cette occasion.

Après avoir examiné diverses orgues placées dans la grande salle, Son Excellence s'est arrêtée longuement devant le dessin d'un projet d'orgue monumental pour Saint-Pierre de Rome¹.

On sait que Saint-Pierre n'a point de grandes orgues. Fervent chrétien autant que grand artiste, M. Cavaillé-Coll a, depuis bien des années, conçu la pensée de doter la basilique Vaticane d'un ins-

trument sans égal, et digne, par ses dimensions et son aspect, de figurer avec honneur dans cet incomparable sanctuaire. Le buffet de cet orgue monumental, dont le plan a été fait par un architecte d'un réel mérite, M. Simil, est conforme, par son ordonnance architectonique, au style de l'époque du Bernin, et s'harmoniserait fort bien, par conséquent, avec la chaire de Saint-Pierre et le baldaquin du maître-autel. M^{sr} di Rende a vivement félicité M. Cavaillé-Coll et M. Simil de ce beau projet.

L'éminent organiste de Saint-Sulpice, M. Ch.-M. Widor, qui s'était chargé de montrer à Son Excellence toutes les finesses et toutes les beautés des orgues de M. Cavaillé-Coll, a pris place alors au clavier. M. Widor, qui pouvait ici donner libre carrière à son inspiration, a su faire admirablement ressortir toute la valeur et toute la puissance des instruments qu'il a successivement touchés avec son habituelle maëstria. Les applaudissements répétés de l'auditoire ont dû lui prouver combien il avait été goûté.

Son Excellence s'est retirée en remerciant M. Cavaillé-Coll de la très artistique réception qu'il lui avait faite. — (*Le Monde*, 8 novembre 1884.)

* *

Le dimanche 9 novembre, on a exécuté, à l'église Saint-Charles de Monte-Carlo, une messe en musique de M. l'abbé Montpitton, organiste et maître de chapelle de cette église, avec orchestre, soli et chœurs. Cette œuvre sérieuse, dirigée par l'auteur lui-même, a démontré à la nombreuse assistance les qualités solides qui distinguent M. l'abbé Montpitton comme musicien. Sa messe est conçue dans un esprit élevé; les mélodies, heureusement trouvées, sont en rapport avec le texte liturgique et dénotent une intelligence très cultivée; le travail d'harmonie et d'orchestration prouve, d'autre part, que le compositeur s'est instruit à bonne école. L'organiste de Saint-Charles est jeune; son talent est déjà formé et revêt un caractère très personnel; nul doute qu'il ne fasse son chemin dans la carrière artistique et qu'il ne soit remarqué bientôt, aussi bien pour le mérite de ses compositions que comme exécutant sur l'instrument aux ressources infinies dont il a fait l'objet de ses constantes études. (*Impartial de Nice.*)

* *

Une séance académique très solennelle a dignement couronné les fêtes centenaires qui ont été célébrées à Rome en l'honneur de saint Charles Borromée. C'est dans la vaste église de Saint-Charles, au Corso, magnifiquement ornée et tout étincelante des splendeurs d'un riche luminaire, que cette séance académique a eu lieu. Les gloires et les vertus du grand Archevêque de Milan ont été l'objet d'une double série de compositions littéraires dans les langues les plus variées. La partie littéraire du programme comprenait d'abord l'éloge de saint Charles Borromée; un élève du Séminaire pontifical romain débuta par un discours latin sur *saint Charles et les Séminaires*; puis vint le tour des poésies: chacune des vertus du saint

1. Voir la *Musica sacra* du 6 octobre 1875, des 6 janvier et 6 novembre 1876.

fut célébrée à son tour en hébreu, en flamand, en français, en italien, en anglais, en polonais, en irlandais.

Après un intermède musical exécuté par un brillant orchestre et des chœurs d'élite, sous la direction du maëstro Agresti, vint la seconde partie de la séance, consacrée à louer le Cardinal Archevêque. Un prologue italien et de nouvelles poésies célébrèrent alors les qualités héroïques qu'on admire de ce chef en saint Charles, et cela en arménien, en allemand, en portugais, en grec, en bohémien, en espagnol, en latin et en italien.

L'un des intermèdes de musique les plus remarquables a été celui qui figurait la lutte entre la musique sacrée et la musique profane. Pendant que les deux chœurs rivaux se disputaient la palme, dans une série de chants admirables, tout à coup un troisième chœur de voix enfantines, exécutant un motet magistral de Palestrina, s'est élevé aux plus sublimes hauteurs du chant religieux et a décidé du triomphe de cette musique en quelque sorte céleste dont l'immortel Palestrina a tracé les règles. S. Em. le cardinal Parocchi, vicaire général de Sa Sainteté, les Eminentissimes cardinaux Bianchi et Masotti ; LL. E. Exc. l'ambassadeur d'Espagne et le ministre du Brésil ; un grand nombre de prélats, de religieux, d'élèves des collèges ecclésiastiques, enfin l'élite de la société romaine et étrangère, assistaient à cette belle fête, qui a été digne, à tous égards, de la majesté de Rome et de l'excellence des vertus dont elle rappelait le souvenir.

(*Journal de Rome.*)

* *

Cantiques et Motets des petits séminaires, maîtrises, collèges, etc., recueillis, harmonisés ou composés par l'abbé A.-S. Neyrat, chanoine, ancien maître de chapelle de la Primatiale de Lyon ; 3^e édition, revue et augmentée. — Prix net : 10 francs (*franco*). — E. Clot fils et C^e, éditeurs, rue de l'Hôtel-de-Ville, 1, Lyon.

La première édition de cet ouvrage a paru en 1867, sous le titre de : *Cantiques du petit séminaire de la Primatiale de Lyon*, qui indiquait à quelle occasion et pour quelle destination spéciale il avait été composé. L'auteur avait pensé, avec raison, qu'il était utile de faire profiter de son travail les autres établissements du même genre et aptes à fournir les éléments nécessaires à la bonne exécution des chants qu'il avait rassemblés.

C'est qu'en effet ce recueil s'adresse à un public tout autre que celui pour lequel sont faits la plupart de ceux du même genre, dont les auteurs ont en vue les pensionnats de jeunes filles et les congrégations, auxquelles est réservée d'ordinaire, dans les réunions paroissiales, l'exécution des cantiques.

Nous serions étonné, disons-le tout de suite, qu'il soit arrivé à la troisième édition sans que l'auteur ait été sollicité d'en donner une dans laquelle les mêmes compositions se trouveraient réduites aux conditions d'harmonie qui les mettraient à la portée de cette seconde classe d'exécutants. Ce vœu, nous n'hésitons point, pour notre part, à le lui adresser.

Le succès si peu contestable qu'il a obtenu sous sa forme actuelle, joint à l'accueil qu'ont reçu les

autres publications musicales du même auteur, nous dispense d'en faire l'éloge. On retrouvera dans cette nouvelle édition tous les mérites qui distinguaient les précédentes : heureux choix de mélodies empruntées en grand nombre aux recueils allemands ou aux grands compositeurs dont les inspirations musicales ont pu s'adapter sans contrainte à des textes connus et approuvés, compositions originales, d'une correction et d'une élégance irréprochables, toutes qualités qui justifient assez l'approbation que l'ouvrage obtint, dès son apparition, de deux juges d'une compétence indiscutable. Le premier est feu Fétis, qui écrivait à l'auteur : « Le caractère des mélodies est parfaitement approprié à celui des paroles ; l'harmonie est écrite avec pureté, et toutes les parties chantent bien. » Le second est M. Ch. Gounod, qui n'hésite pas à déclarer ce travail « le meilleur réalisé jusqu'à présent dans ce genre. »

L'auteur, et nous l'en félicitons, n'a pas pensé que le succès de son œuvre le dispensât d'y introduire toutes les améliorations dont elle était susceptible. Elles sont nombreuses et importantes : partout où cela a paru nécessaire, le diapason a été ramené à des conditions mieux assorties aux exigences vocales ; dans le même but, quelques passages ont été simplifiés ou restreints dans une portée moins étendue ; quelques morceaux, d'une facture trop compliquée ou moins usuels, ont été supprimés et avantageusement remplacés ; de même pour quelques autres, que l'auteur n'avait compris dans son premier travail que pour satisfaire à des instances auxquelles il n'avait pu se refuser à descendre, et chez lesquels le mérite de l'accompagnement dont il les avait ornés ne dissimulait point assez la vulgarité. Mais ce qui fait le prix spécial de cette édition, ce sont les nombreux motets latins (il y en a plus de quarante) dont il a enrichi son recueil. Dans de telles conditions, son usage, que nous ne saurions trop recommander, contribuera plus efficacement encore à bannir des maisons pour lequel il est fait un goût faux et frivole, et à y propager celui qu'impose à la musique son emploi dans le lieu saint.

S. MORELOT.

* *

Nouvelle méthode élémentaire de l'accompagnement du plain-chant, par M. l'abbé Em. Brune, professeur au petit séminaire de Nozeroy (Jura) 1.

Il est aujourd'hui incontestable que les derniers et importants travaux sur le rythme du véritable chant grégorien ont partout excité une noble et salutaire émulation dans la pratique et la connaissance plus complète du chant liturgique. Par une conséquence logique, les esprits se sont tournés aussi vers l'étude de l'accompagnement, de sorte que l'harmonisation du plain-chant est une des questions de la musique religieuse à l'ordre du jour.

Un des derniers ouvrages qui aient paru sur cet

(1) En vente chez René Haton, 35, rue Bonaparte, Paris. — Un beau vol. in-4° sur papier teinté. Prix, *franco*, 8 fr. 50. (Une remise importante est faite en faveur de MM. les Ecclésiastiques et des maisons religieuses.)

intéressant sujet est celui que vient de publier M. l'abbé Em. Brune, avec l'approbation de NN. SS. les Evêques de Saint-Claude et d'Annecy, et les suffrages de savants musiciens spécialistes. Plusieurs journaux, *Semaines* ou *Revue*, en ont déjà parlé avec de justes éloges. Nous n'avons qu'à résumer ici succinctement leurs appréciations.

Le but de l'auteur, praticien habile autant qu'érudite, est de vulgariser et mettre à la portée de tout le monde les enseignements de l'Ecole qui s'inspire des traditions harmoniques du seizième siècle, et qui compte tant de partisans, tous les jours plus nombreux, parmi les théoriciens les plus autorisés. Son ouvrage, bien gradué, contient tous les éléments nécessaires à constituer un intéressant accompagnement. La forme en est claire et très méthodique. M. l'abbé Brune, nous l'en félicitons, n'a que faire des petits moyens mécaniques et routiniers, toujours insuffisants. Ce sont bien des règles qu'il expose, mais il les a choisies parmi les principales, et il les explique avec une simplicité qui les rend facilement accessibles aux intelligences tant soit peu réfléchies.

Un livre de ce genre ne saurait être trop riche d'exemples. L'auteur l'a bien compris; il les a prodigués, et l'on doit lui en savoir gré. Avec ces seuls exercices, si nombreux et si variés, impossible de ne pas arriver, en peu de temps, à une pratique très correcte de l'accompagnement.

Le contrepoint quasi-syllabique fait naturellement le fond de cet ouvrage utile et consciencieux, qui s'adresse principalement aux commençants. Mais nous recommandons spécialement aux organistes déjà exercés le chapitre supplémentaire. Ils trouveront suffisamment indiquée, en quelques pages, la voie à suivre désormais, si l'on veut donner aux mélodies grégoriennes, sainement interprétées, l'harmonisation qui, seule, peut leur convenir.

Quant à son exécution matérielle, la *Nouvelle méthode, entièrement gravée*, sur papier teinté, de grand format, est vraiment remarquable et même luxueuse. M. l'abbé Brune a voulu évidemment flatter l'œil de ses lecteurs. Peut-être est-ce même trop coquet pour un livre destiné à devenir populaire. Nous n'osons en faire un reproche à l'auteur, puisque, par un désintéressement qui sera certainement apprécié, il a bien voulu réduire le prix à des conditions inférieures à celle de tous les ouvrages de ce genre, même de simple typographie.

Dans la composition de cette *Nouvelle méthode élémentaire*, M. l'abbé Em. Brune s'est inspiré surtout des doctrines contenues dans le beau livre, malheureusement épuisé, de M. l'abbé Morelot : *Eléments d'harmonie appliqués à l'accompagnement du plain-chant*. Après avoir soumis son travail à l'examen du savant maître, il en reçut une lettre de franche adhésion, dont nous extrayons les passages suivants :

« Dijon, le 4 février 1834.

« Monsieur l'Abbé,

« En rédigeant le Manuel que vous voulez bien soumettre à mon appréciation, vous accomplissez une tâche que j'eusse souhaité voir entreprendre par une plume compétente dès l'époque

« où je faisais paraître mes *Eléments d'harmonie*.
« Mon travail ne pouvant guère être mis à profit
« que par ceux qui entendent se livrer sur cette
« matière à des études quelque peu approfondies,
« il me semblait désirable de le voir réduit à une
« forme plus directement pratique pour l'usage de
« ceux qui n'ont ni le temps ni les moyens de suivre la marche lente et progressive que j'y avais tracée.

« Cette tâche, vous vous en êtes parfaitement acquittée; et je n'ai qu'un regret, c'est que la chose n'ait pas été faite plus tôt, dans l'intérêt même des résultats que j'avais en vue en composant mon livre. Ceux qui m'ont fait l'honneur de témoigner le désir d'en voir paraître une nouvelle édition, projet auquel j'ai dû renoncer, ne pourront qu'accueillir favorablement une publication qui en reproduit fidèlement l'esprit. Quant aux développements avec lesquels j'avais traité la matière, ils se trouvaient naturellement sacrifiés dans un manuel destiné à une classe beaucoup plus nombreuse de lecteurs, celle qui se préoccupe avant tout du but à atteindre; et ce sont ceux-là principalement à la portée desquels il convenait de mettre une source d'instruction suffisante, si on veut que l'accompagnement du plain-chant, dont l'usage tend de plus en plus à devenir général, se trouve préservé des écarts qui, eux aussi, tendent à devenir de plus en plus habituels par le fait de cette diffusion... »

H. L.-R.

PUBLICATIONS NOUVELLES

Chez Alphonse LEDUC, éditeur, 3, rue de Grammont, à Paris :

*Douze Noël*s à l'Enfant Jésus, à deux voix égales, avec accompagnement de piano ou d'orgue, par G.-F. Imbert, paroles de l'abbé Gonnet. — Prix : 3 francs, net. — Le Recueil des parties de voix, en partition : 75 centimes, net.

Messe brève, en ré majeur, à deux voix égales, avec accompagnement d'orgue ou harmonium, par Fr. Boissière, maître de chapelle de Saint-Gervais, à Paris. — Prix : 3 francs, net. — Chaque partie de voix séparée : 30 centimes, net.

Magnificat, en ré majeur, à deux voix égales, mis en musique avec accompagnement d'orgue ou harmonium, par Joseph Franck, maître de chapelle de Saint-Jean-Baptiste, à Grenelle. — Prix : 2 fr. 50 c., net. — Chaque partie de voix séparée : 30 centimes, net.

Le Service de l'Eglise (nouvelle édition complétée), pour orgue-harmonium; recueil de pièces spécialement écrites pour messes basses, suivies de trente-cinq préludes pour versets, antiennes, etc., par A. Valenti. — Prix : 6 francs, net.

* *

Afin de répondre à des demandes souvent renouvelées, nous venons d'écrire une *Messe à trois voix égales*, avec accompagnement d'orgue à volonté.

Cette nouvelle messe, qui paraîtra sous le vocable de NOTRE-DAME DE Lourdes, est mise aujourd'hui en souscription en faveur de nos sympathiques abonnés, dont nous attendons le précieux concours. Si les demandes sont assez nombreuses, nous nous engageons à envoyer la partition au prix net et franco de 2 fr. 25 c., et les parties de chant séparées au prix de 0 fr. 50 c. l'une. Nous recevons les adhésions par simple carte postale. A. K.

Le Directeur-Gérant : ALOYS KUNC.

Toulouse, imp. DOLADOURE-PRIVAT, rue Saint-Rome, 39.

Les 20 premières pages de ce PDF donnent un aperçu de la qualité, *bonne ou mauvaise*, de l'édition papier. La qualité dépend du livre original dont nous nous sommes servi pour produire le fac-similé (*texte numérisé*).

Il est possible de commander l'édition papier à prix abordable en visitant le site :

canadienfrancais.org

Plusieurs autres livres sont également disponibles sur le même site, toujours à prix abordable.

***Ô Marie conçue sans péché,
priez pour nous qui avons recours à vous!***

Cet ouvrage est dans le domaine public.

Année 2020
canadienfrancais.org