

Les Concerts gratuits de la « Schola »

---

ALLOCUTION

PRONONCÉE PAR M. F. DE LA TOMBELLE

---



## Les Concerts gratuits de la « Schola »



### ALLOCUTION

PRONONCÉE PAR M. F. DE LA TOMBELLE



La *Schola Cantorum* vient d'instituer un nouveau moyen d'action et de propagande, sur lequel elle peut dès à présent fonder les meilleures espérances. Elle a organisé des concerts gratuits dans le but de former le goût des classes ouvrières, de les élever au culte de la vraie musique sacrée, de susciter parmi elles des vocations musicales. Un premier essai a été tenté avec un succès merveilleux, le 17 mai, dans la salle des Ouvriers catholiques du boulevard Montparnasse. M<sup>me</sup> Lovano avait accordé avec une grâce parfaite le concours de sa voix charmante et de son art si pur à cette fête populaire. L'excellent baryton, M. Seguy, et les Chanteurs de Saint-Gervais avaient répondu avec empressement à la demande du Comité. Après l'audition d'un beau motet de César Franck : *Dextera Domini*, M. Denys Cochin, député de Paris, a bien voulu prendre la parole et exposer les principes et la méthode de la *Schola* dans une allocution pleine d'idées et de mots heureux. M. de la Tombelle avait accepté la tâche de commenter chaque morceau du programme : pièces grégoriennes, motets palestriniens, œuvres du répertoire moderne, cantiques, en un mot, toute une série d'exemples choisis dans chaque *genre* de musique recommandé par la *Schola*.

La séance se terminait par l'audition intégrale d'une des plus belles cantates de Bach avec soli, chœur, quatuor à cordes, orgue et piano. Des maîtres comme MM. Guilmant et Vincent d'Indy avaient voulu tenir l'orgue et le piano. M. Charles Bordes dirigeait l'exécution.

Nous remercions M. de la Tombelle, qui veut bien nous autoriser à donner à nos lecteurs son très intéressant commentaire.

Mesdames, Messieurs,

Quelques-uns d'entre vous (je ne dis pas quelques-unes, car je craindrais de faire injure aux dames présentes en supposant qu'elles aient pu connaître une époque aussi éloignée), quelques-uns d'entre vous se rappellent peut-être le temps où, dans Paris, les chefs-d'œuvre d'architecture que l'on admire aujourd'hui, tels que Notre-Dame, la Sainte-Chapelle ou l'Hôtel de Cluny, se trouvaient dans un état lamentable de vétusté, de délabrement et, ce qui est pire, de mutilation.

A l'extérieur, un amas de baraques vermoulues en obstruait tous les coins disponibles; à l'intérieur, les murs disparaissaient sous plusieurs couches de peinture, de

bariolage et de badigeon; les flèches effondrées, les vitraux brisés, les portes moisies, seule la voûte demeurait debout, luttant par sa hauteur même contre les déprédations humaines et protestant contre cet abandon par ce touchant symbole de la coupe ogivale, cette merveilleuse conception d'équilibre que nous ont léguée les artistes du moyen âge.

Depuis trois siècles, en effet, le goût s'était modifié, les usages avaient changé, bref, la mode n'y était plus. La Renaissance italienne triomphante avait relégué dans l'ombre l'œuvre féodale.

Soudain, un mouvement littéraire se produisit. Quelques cerveaux ardents, épris d'indépendance, voulant, avant tout, se soustraire aux doctrines formulaires de leur époque, cherchèrent, dans les temps qualifiés alors de barbares, de quoi satisfaire leur imagination. En passant, ils réhabilitèrent Shakspeare et, bien au delà, Sophocle, traités de monstrueux par des faiseurs de tragédies dont la lecture nous fait sourire aujourd'hui.

Ils opposèrent Michel-Ange à Canova et les toiles de Van Eecke ou de Memmling aux petites bergeries et aux mythologies poudrées du dix-huitième siècle. Enfin, ils luttèrent pour nos anciens monuments oubliés, mettant en parallèle notre art national du moyen âge avec le style néo-grec cher à leurs contemporains, qui n'était ni nouveau ni grec et faisait ressembler toutes les constructions modernes à des sujets de pendule!

Malheureusement, si ces hommes du romantisme avaient pour eux une ardeur juvénile, un enthousiasme débordant et, par-dessus tout, une imagination intense, la science archéologique, le document, leur faisait défaut.

Il fut donné à l'époque suivante de combler cette lacune. Les artistes de la nouvelle génération comprirent que l'imagination seule était insuffisante pour pénétrer dans l'ombre des siècles passés, et ils poursuivirent leurs investigations avec méthode, en se défiant des apparences et des emballlements et en n'acceptant comme documents que les exemples appuyés sur des textes ou des monuments certains. Grâce à leurs longs et patients travaux, l'archéologie devint une science véritable, et nous leur devons de pouvoir admirer aujourd'hui Notre-Dame de Paris et la Sainte-Chapelle, la Cité de Carcassonne et bientôt le Mont Saint-Michel, non comme les ont vus ceux qui nous ont précédés dans les derniers siècles, mais comme les a certainement regardés le dernier ouvrier qui venait de sceller la dernière pierre.

Dans ce travail de reconstitution, tous les arts ont été appelés : les lettrés ont fouillé dans la poussière des bibliothèques, les sculpteurs ont remis des têtes aux statues mutilées, les architectes ont réédifié le tout, les peintres ont savamment reproduit le décor mural et présidé à la réfection des verrières. Seule, la musique n'a pas été appelée à concourir à l'œuvre commune, et, en fait, elle ne pouvait pas l'être, car les échos des chanteurs se sont éteints, comme la fumée de l'encens s'est dispersée.

L'art musical ne pouvait pourtant pas rester étranger à ce mouvement général de reconstitution archéologique, et quelques artistes, comprenant que le chant d'église avait dû subir les mêmes mutilations que les cathédrales, s'avisèrent de fouiller, eux aussi, dans la moisissure des lutrins. Ce fut ainsi qu'on arriva à rétablir les textes du chant grégorien, en se croyant sincèrement aussi près de la vérité qu'il est possible d'y prétendre lorsqu'on remonte à douze et quinze siècles, jusqu'à saint Grégoire et même saint Ambroise.

Nous allons vous faire entendre deux exemples de cette musique grégorienne, exécutée, non comme vous avez l'habitude d'entendre généralement le plain-chant, lourdement, sans nuances, plutôt avec l'aspect d'une corvée qu'on accomplit que d'une prière que l'on chante, mais avec le sentiment expressif qui a dû certainement animer le cœur de ceux qui l'ont composée.

A ces époques de foi profonde, où les artistes qui élevaient des cathédrales n'y

inscrivaient même pas leur nom, trop heureux de rendre à Dieu seul l'hommage de leur génie, les compositeurs inconnus qui, dans l'ombre du cloître, écrivaient ces cantilènes, devaient demander à leurs interprètes d'exprimer la prière collective des fidèles qui, ne pouvant mêler leurs voix à l'exécution d'une mélodie qu'ils ignoraient, associaient du moins leur pensée au sentiment qui l'avait inspirée.

Les Chanteurs exécutèrent alors l'*Alléluia* du jour de Noël : *Dies sanctificatus*<sup>1</sup>, et un trope à sainte Cécile, que nous ne pouvons nous empêcher de citer comme une des cantilènes postérieures du plain-chant les plus délicieuses. Le timbre musical de ce trope a été emprunté à une séquence aux *Trois Maries*, trouvée par Dom Pothier dans un manuscrit du xv<sup>e</sup> siècle, de Château-Gontier. Voici cette charmante mélodie.

TROPE OU SÉQUENCE EN L'HONNEUR DE SAINTE CÉCILE<sup>2</sup>

Tu-bas cum ci-tha-ris jam nunc assúmi-te, Tri-úm-phum márt-y-ris jam nunc ce-lebrá-te, Ange-ló-rum et vir-gi-num ágmi-na, Et cum vo-ce læ-tí-ti-æ di-ci-te : O Cæ-ci-li-a fe-lix! o fe-lix Cæ-ci-li-a! Præ-clá-ra sí-ti-ens il-la victó-ri-æ, In corpus sæ-vi-ens virtú-te grá-ti-æ, Tradit furén-ti-bus membra mucró-ni-bus. O Cæcília (ut supra). Et nos qui gé-mi-mus favens nos réspi-ce : Sæ-pe quem læsimus sta-co-ram jú-di-ce : Li-be-ris det méntibus ad cælum tén-de-re, Pur-ga-tósque sórdi-bus fac tecum vi-ve-re. O Cæcília (ut supra).

De saint Grégoire à Palestrina, neuf siècles se sont écoulés, pendant lesquels le chant grégorien pur s'est peu transformé, mais progressivement le sentiment et le besoin de la polyphonie se sont développés. Après les essais timides de quelques « déchanteurs », c'est ainsi qu'on les nommait, qui s'évertuaient tant bien que mal à donner, en même temps que la mélodie grégorienne, un autre chant, établi d'après des règles diffuses, le contrepoint vocal parvint à prendre naissance.

Le déchant nous semble aujourd'hui barbare, et il l'est en réalité, mais il ne faut pas oublier que c'est grâce à ces tâtonnements que l'art amené à son apogée par Palestrina dut sa première manifestation. Ainsi, de nos jours, la chimie organique, cette science si précise et si féconde à laquelle nous devons Pasteur, qui l'a illustrée, doit son origine aux travaux empiriques de l'alchimie de Ruggieri et de Nostradamus.

Après avoir écouté tout à l'heure les exemples de mélodie grégorienne, vous allez entendre maintenant un motet de Vittoria et un de Palestrina, dans lesquels toutes les ressources du contrepoint vocal sont mises en œuvre pour aboutir à la plus complète expansion de l'art musical religieux.

1. *Liber Gradualis*, p. 37.

2. On peut se procurer des feuillets de cette pièce, à raison de 0 fr. 40 la douzaine, aux bureaux de la *Schola*.

VITTORIA était d'origine espagnole; il naquit vers 1540 et se rendit très jeune en Italie. Il étudia avec ardeur les ouvrages de Palestrina, qui était son aîné, et souvent il l'imita avec bonheur. En 1573, il fut nommé maître de chapelle du Collège Germanique, à Rome, et plus tard de l'église Saint-Apollinaire. Après une dizaine d'années, il revint en Espagne, où il mourut en 1608, justement célèbre, car ce fut un des plus grands musiciens de l'école du XVI<sup>e</sup> siècle.

Jean PIERLUIGI, surnommé PALESTRINA, parce qu'il était originaire de la petite ville de ce nom, naquit vers 1524. Il arriva à Rome en 1540. Certains biographes assurent qu'il travailla d'abord avec un savant musicien d'origine française, du nom de Goudimel, qui avait fondé à Rome une école très suivie. Le fait n'est pas prouvé, il est du moins fort discuté. Ce qui est certain, c'est qu'en 1531 il entra à la chapelle Giulia comme maître des enfants de chœur. Il commença à écrire des messes et il en dédia une au pape Jules III, qui l'en récompensa en l'appelant dans sa chapelle pontificale. Cinq semaines après, Jules III mourait. Son successeur, Marcel II, donnait déjà à Palestrina les preuves de la plus grande bienveillance, quand il fut emporté par la maladie, n'ayant occupé le siège apostolique que vingt-trois jours. Paul IV, qui suivit Marcel II, aimait peu la musique et moins encore les musiciens. Son arrivée au trône pontifical débuta par une hécatombe parmi les chantres, dans des termes tels que ceux-ci : « Nous les cassons, chassons et éliminons du nombre de nos chapelains-chanteurs. » Palestrina fut donc obligé de quitter le Vatican. On lui offrit la place de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, qu'il occupa cinq ans, puis à Sainte-Marie-Majeure, où il resta dix ans. Plus tard, le pape Pie IV et son successeur Grégoire XIV rendirent un juste hommage au vieil artiste en le nommant compositeur de la chapelle pontificale aux appointements de neuf écus et dix bajoques par mois (environ cinquante-quatre francs). Ce n'était pas l'aisance, mais il put au moins terminer sa carrière dans une tranquillité relative, qu'il n'avait guère connue durant sa vie, et il mourut le 2 février 1594. On lui fit des funérailles magnifiques. Tous les musiciens de Rome tinrent à lui faire un imposant cortège. Il fut inhumé dans la basilique du Vatican. L'inscription suivante fut gravée sur son tombeau :

*Joannes Petrus Aloysius Praenestinus  
Musicae Princeps*

Le prince de la musique ! Il le fut en effet, car, outre le charme de son invention et l'habileté merveilleuse de sa réalisation, il fut, avant tout, l'unique créateur du seul genre de musique destinée à accompagner les cérémonies liturgiques qui soit parfaitement conforme à son objet.

Ce ne sont plus les cathédrales du Nord qu'il nous faut évoquer comme décor à cette musique. Avec Palestrina, c'est à Rome qu'il faut penser. Plusieurs parmi vous, je le sais, ont eu le bonheur de ressentir une fois cette terrifiante autant que douce impression que produit la vue de Saint-Pierre de Rome avec sa coupole gigantesque qui domine une ville et qui contient le monde !

Palestrina y a vécu, il y a ressenti les chauds effluves du soleil italien. Sa musique est toute de lumière, et les façades colorées des monuments romains sont mieux le cadre qu'il lui faut que les voûtes sombres des sanctuaires de notre climat ! Mais telle est son incomparable beauté qu'elle se fait à elle-même le décor nécessaire et fait luire un rayon de soleil méridional partout où elle résonne.

Les Chanteurs exécutèrent alors le célèbre *O vos omnes* de Vittoria, en toute perfection, et le beau *Gloria* de la messe *Brevis* de Palestrina, qui eut un éclatant succès.

Il y aura toujours des esprits chagrins trouvant qu'il est inutile de voyager puisqu'on

n'a plus à découvrir d'Amérique. D'après eux, les artistes modernes n'auraient plus, devant les chefs-d'œuvre du passé, qu'à briser leur plume, leur ciseau ou leur palette. Ils oublient que les pionniers modestes sont parfois ceux qui découvrent le meilleur filon et que, par une lente et mystérieuse cristallisation, les cerveaux de génie qui firent une époque arrivent nécessaires quand il le faut. Il est toujours possible de s'inspirer des doctrines d'un art antérieur et de produire des œuvres modernes qui ne sont ni du plagiat ni du pastiche. Il suffit pour cela d'en étudier le mode de formation et non le procédé antérieur.

Vous allez entendre un motet dû à la plume habile de M. l'abbé Boyer, professeur de musique à Bergerac, l'un des lauréats estimés de nos concours de la *Schola*. D'après cette audition, vous pourrez vous convaincre que l'art musical religieux n'a pas dit son dernier mot et qu'il est possible aux compositeurs contemporains de faire une œuvre utile en enrichissant le répertoire moderne des maîtrises tout en se conformant aux règles de la plus stricte liturgie.

L'exécution du *Beata es* de M. l'abbé Boyer fut très goûtée. Tous nos lecteurs connaissent ce motet par notre encartage, beaucoup ne présument pas le charme qu'il dégage à l'exécution. A Saint-Gervais, où il a été chanté plus de vingt-cinq fois peut-être, le succès est loin d'en être épuisé.

Après la musique de sanctuaire, qui est le plain-chant, la musique de la maîtrise, représentée par les motets en contrepoint vocal, il reste, pour compléter la symbolique trinité musicale, la musique des fidèles, individuelle et en même temps collective, la plus touchante de toutes, car elle est spontanée comme la prière, je veux parler des cantiques. Rien n'est rare comme un cantique digne de ce nom. Les premiers cantiques furent un bégaïement des fidèles se rappelant par lambeaux des fragments de la musique qu'ils entendaient à la maîtrise et les appropriant à leur usage. Ainsi ces anciens noëls, mélange de fabliau et de plain-chant, qui nous charment aujourd'hui par cette association de la tonalité ecclésiastique et du rythme populaire. Depuis, les sonneries de trompettes, avec leur contour mélodique obligé par la nature de l'instrument, ont donné aux cantiques des derniers siècles une allure de marche tout à fait déplacée, et les sonneries de cor de chasse en ont fait des airs de danse. Ce ne sont plus les fidèles qui prient en chantant, c'est la foule qui chante au lieu de prier. Pourquoi ne pas essayer de se mettre à la place de ces compositeurs populaires des siècles passés et suivre leur méthode en prenant quelques groupes de notes d'un plain-chant ou d'un motet et en les transformant en un cantique rythmé facile à retenir et à chanter en masse ? C'est une tentative de ce genre que vous allez apprécier. Elle est due à l'initiative de M. Bordes, et je suis certain que vos suffrages la ratifieront. Espérons que son exemple sera suivi et que bien des compositeurs modernes ne dédaigneront pas de tenter, eux aussi, d'écrire des cantiques s'inspirant des époques grégoriennes. C'est un genre qui s'adresse à tous les talents, les plus acquis comme les plus modestes. Mais il faudra s'attendre à des surprises, car il y aura des chances pour que la naïveté prime le savoir, et les premiers partis ne seront peut-être pas les premiers arrivés.

L'audition des différents genres de musique préconisés par la *Schola* se termina donc par celle d'un cantique tout à fait populaire de M. Ch. Bordes. Le grand mérite de cette composition est surtout d'être très rythmé, religieux et pouvant être appris par les enfants les plus rebelles à la musique. Inspiré de loin, à la façon des improvisations d'orgue, du thème admirable du *Gaudium in caelis* de Vittoria, ce cantique eut beaucoup de succès.

*Post preces, bellum* : après les prières, la bataille.  
Nous avons parcouru douze siècles, depuis saint Grégoire jusqu'à nos jours, dans

l'ombre du sanctuaire; nous vous demandons maintenant de sortir de l'église et de revenir en arrière, avant Palestrina, en 1515.

C'est le 14 septembre, dans la soirée : une lutte héroïque vient de changer la face de la vieille Europe. Un jeune homme de vingt-deux ans s'incline devant un vieux chevalier qui lui donne l'accolade, et des bandes victorieuses, étendards déployés, trompettes retentissantes, poursuivent les derniers débris d'une armée rompue et défaite. Le jeune homme est François 1<sup>er</sup>; le champ de bataille est Marignan, dont le vieux maréchal de Trivulce, qui avait pris part à dix-sept batailles, disait que celle-là avait été une lutte de géants auprès de laquelle les autres n'étaient que des jeux d'enfants.

Après un tel événement, ce fut parmi les artistes à qui briguerait l'honneur de célébrer la victoire et le vainqueur. Un musicien nommé Clément Jannequin, tout jeune, puisqu'on a tout lieu de croire qu'il naquit dans les dernières années du quinzième siècle, essaya de représenter par une scène chorale et d'illustrer la défaite des Suisses à Marignan, ou plus justement à Melegnano, petit bourg situé à trois lieues de Milan. Du premier coup, Jannequin accomplit un tel chef-d'œuvre, qu'il a été impossible depuis, et qu'il le serait même de nos jours, de représenter une bataille sans avoir recours aux mêmes moyens que lui. Dans la suite, il écrivit d'autres chœurs avec les mêmes recherches de l'élément pittoresque, dont il fut certainement l'inventeur. Parmi ces autres compositions, nous citerons le *Chant des Oiseaux* et, j'en demande pardon à ces dames, le *Caquet des Femmes*, dont le titre est suffisamment expressif et prouve que, sous ce rapport, il n'y a rien de changé depuis le xvi<sup>e</sup> siècle, exception faite, bien entendu, pour les dames qui m'écoutent : je suis certain que parmi elles Clément Jannequin, malgré tout son talent, n'aurait pu trouver un seul modèle à imiter.

Ici se place l'exécution de la *Bataille de Marignan* par les Chanteurs de Saint-Gervais.

L'analyse de ce morceau célèbre ne doit pas avoir sa place dans cet extrait; nous en vanterons néanmoins la beauté, l'incroyable fantaisie, et nous nous permettrons d'en recommander l'exécution aux pensionnats pour les fêtes et les distributions de prix. On aura quelques difficultés à le bien chanter, mais combien de joie il réserve et aux exécutants et aux auditeurs !

Avec une cantate de Bach, nous quittons le domaine proprement dit de la musique d'église, en tant que musique appropriée aux cérémonies du culte. Bach était protestant, et ses cantates destinées aux offices de sa confession. C'est donc très justement que vous lisez sur les programmes les mots « Musique religieuse de concert », car c'est un concert que vous allez entendre.

Relativement aux siècles si éloignés que nous avons parcourus, Bach devient presque notre contemporain. Il est donc inutile d'insister sur sa biographie. Vous savez tous, en effet, qu'il vivait au siècle dernier et qu'il mourut à l'âge de soixante-six ans, le 30 juillet 1750, laissant une œuvre immense comme valeur et comme nombre, telle qu'il faudrait une bonne part de vie humaine pour arriver seulement à la copier, et qu'il la faut tout entière pour la comprendre, l'analyser et l'admirer comme elle le mérite.

Les Chanteurs exécutèrent ici la cantate de Bach : *Dieu que j'aime*, pour soli, chœur et orchestre.

Ici ma tâche est terminée. En acceptant de donner des commentaires aux morceaux inscrits sur le programme, je ne me suis pas dissimulé la difficulté qu'il y avait à se restreindre en présence d'un sujet aussi vaste et aussi fécond. Il serait plus aisé d'en tirer un cours d'esthétique durant plusieurs soirées que de faire tenir, ainsi que nous

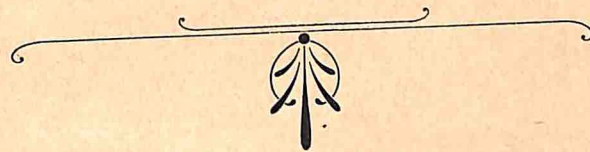
1. *La Bataille de Marignan*, de Clément Jannequin (1515). Édition annotée par Weckerlin, — Durand et Fils, éditeurs, 4, place de la Madeleine, Paris. Prix : 1 fr.

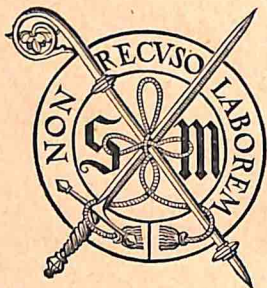
l'avons essayé, des siècles tout entiers dans vingt lignes ! Je m'excuse donc auprès de vous si, la forme dépassant ma pensée, il m'est arrivé de m'étendre un peu trop longuement sur certains passages, et je vous remercie de tout mon cœur de l'encouragement que vous m'avez donné par la constance et la sympathie de votre attention.

F. DE LA TOMBELLE.

Ce long programme de musique dite ennuyeuse, loin de lasser les mille auditeurs accourus au premier appel de la *Schola*, les a conquis tout d'abord et enthousiasmés. On ne peut imaginer un public plus attentif, plus sensible aux beautés supérieures, plus franc et plus vibrant. Cette épreuve si concluante a décidé le Comité à entreprendre de nouvelles auditions populaires pour l'hiver prochain.

JEAN DE MURIS.





LIGUGÉ (VIENNE)

IMPRIMERIE SAINT-MARTIN

M. BLUTÉ

*tom*