Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution Française

Pierre, Constant

Paris, 1899

AVERTISSEMENT.

Idée de l'ouvrage : connexité entre l'histoire de Paris, celle des fêtes nationales et celle du Conservatoire; nécessité d'un travail distinct pour chacune; but (p. VIII).

Premières recherches, projet de publication des hymnes (1888); difficultés de réalisation; circonstance qui détermine notre tentative : la fête du Centenaire de la fondation de la République en 1892, manque d'hymnes par ignorance des sources, anomalies dans le choix des œuvres (p. X).

Requête au Conseil municipal (1892), renvoi de la pétition à l'examen de la Commission de recherches de documents relatifs à l'histoire de Paris pendant la Révolution. Publication de deux fascicules de *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française;* opinion de MM. R. Brancour, H. Monin et A. Pougin (1893-1894). Étude du projet par une sous-commission (1896). Auditions d'hymnes à la Société de l'histoire de la Révolution, à l'Association des journalistes parisiens et à la Bodinière : comptes rendus (1897). La Commission de recherches adopte les conclusions favorables de sa sous-commission, présentées par M. H. Monin. Rapport de M. John Labusquière au Conseil municipal; vote définitif du projet de publication (1898) [p. XII].

Composition de ce recueil : nature des œuvres, auteurs, dates, production des poètes et musiciens; de la valeur des œuvres, leurs moyens d'exécution, artistes et chanteurs populaires, définition des œuvres en général, variété des procédés de disposition des voix et de l'orchestre, caractère des hymnes, nombre d'exécutions dans les fêtes et en dehors, hymnes communs à plusieurs fêtes (p. XXI).

Les sources actuelles : bibliothèques de Paris, des départements et de l'étranger. État des œuvres : autographes, manuscrits, éditions diverses, le « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales », etc.; formes dans lesquelles se trouvent ces œuvres. État sommaire et comparatif des fonds de la bibliothèque du Conservatoire de musique, de la Bibliothèque nationale, etc. (p. XXVIII).

Pourquoi ces documents sont restés ignorés et inutilisés; motifs pour lesquels le matériel des exécutions n'est pas entièrement resté au Conservatoire, les négligences, les vols, les destructions : preuves tirées d'autographes de Gossec et de l'abbé Roze; les déplacements de la bibliothèque; découverte de 1831 (p. XXXII).

Le peu d'utilité pratique des parties séparées; définition de la partition. Liste des partitions existantes, des parties séparées de chœur et d'orchestre; les éditions à voix

C'est à la participation des artistes musiciens de la garde nationale parisienne aux fêtes et aux cérémonies publiques de la période révolutionnaire qu'est due la création du Conservatoire, on ne l'ignore plus. Par leur intelligente initiative, par leur étonnante activité, ces artistes devinrent populaires et rendirent service aux autorités ainsi qu'à la cause de l'art, tout en démontrant la puissance de la musique et, par suite, l'utilité et la nécessité d'un grand établissement consacré à sa propagation et à son développement.

L'exposé de leur coopération à ces manifestations publiques et officielles se rattache donc à la fois à l'histoire particulière du Conservatoire et à celle de la Ville de Paris si intimement liée à l'histoire générale et politique. Toutefois, si dans la première — qui ne s'adresse qu'au petit nombre — une étude du rôle de la musique et des musiciens dans les solennités publiques forme un chapitre ayant une certaine importance quant aux résultats directs sur l'avenir de l'institution, une question d'ordonnance, d'unité et de proportion nous interdisait de lui donner toute l'ampleur qu'elle comporte. De la seconde, une telle étude constitue seulement un épisode, il est vrai, mais combien plus susceptible d'intéresser un grand nombre de lecteurs! Par conséquent, pour ne pas restreindre le sujet, il était né-

cessaire de faire un ouvrage spécial. Cette nécessité d'un travail distinct nous était apparue dès le principe, ainsi qu'en fait foi l'indication contenue dans notre relation des événements qui ont précédé la création du Conservatoire et de la participation des artistes aux fêtes célébrées de 1789 à 1795 — la première qui ait paru sur ce sujet[1] — d'un volume d'abord annoncé sous ce titre : *Les fêtes nationales et le Conservatoire*[2], puis sous celui-ci : *Le Conservatoire aux fêtes nationales sous la Révolution*[3]. Par ce moyen, nous pouvions rapporter de la façon la plus complète et la plus détaillée les multiples incidents qui surgirent et les particularités curieuses à noter, analyser les œuvres que les musiciens conçurent et exécutèrent, reproduire des documents justificatifs, constater les résultats obtenus, définir l'influence exercée, etc. Nous avions de plus la possibilité de ne pas laisser sans emploi quantité de notes rassemblées à grand'peine et pouvant être utiles à d'autres; il nous était permis surtout de publier en totalité les œuvres musicales écrites par les membres du Conservatoire pour les fêtes de la période révolutionnaire, lesquelles, en dépit de leur intérêt, ne pouvaient trouver place dans un historique général de cette école, et que nous n'avions d'ailleurs recueillies tout d'abord que pour établir notre opinion et préciser certains faits. Outre les raisons d'utilité pratique, de conservation, etc., dont il sera question plus loin, cette publication devait permettre à tous d'apprécier la valeur et l'étendue de l'œuvre des fondateurs du Conservatoire. Avec elle, il devenait possible de juger si certains éloges contemporains consignés sous une impression d'enthousiasme bien compréhensible n'ont pas exalté plus que

[1] *Le Conservatoire, événements qui ont précédé sa création*, dans *la Musique des familles*, numéros du 16 juillet au 31 décembre 1885.

[2] *La Musique des familles*, numéro du 17 septembre 1885, p. 388, note 1.

[3] *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers*, etc., 1893, p. II.

de raison les mérites de ces hymnes; s'il convient seulement de ne leur accorder d'autre importance que celle qui s'attache généralement à d'éphémères pièces de circonstance; s'ils offrent un réel intérêt musical; s'ils marquent un progrès technique dans la forme et dans la facture, et enfin quelle influence ils ont pu exercer sur l'art national.

En résumé, tout en apportant une contribution nouvelle à l'histoire générale par le récit d'événements qui ont marqué dans la vie sociale et politique du peuple parisien, nous obtenions, avec un ouvrage spécialement consacré à la musique des fêtes nationales, un supplément à l'historique du Conservatoire et de la musique française pendant une période singulièrement évolutive; ainsi nous pouvions mieux faire ressortir le dévouement, le rôle et les travaux des artistes qui ont concouru à la fondation d'un établissement aujourd'hui plus que centenaire, et dont la renommée universelle fait le plus grand honneur à notre pays.

Voici plus de treize ans que nous avons entrepris la recherche et la reconstitution des hymmes et des chants composés par les fondateurs du Conservatoire, et en grande partie ignorés, dispersés ou dans un état précaire. *L'Art musical* (n° du 15 janvier 1888) et *la Musique des familles* (n° du 19 janvier) mentionnent la découverte que nous avions faite de plusieurs morceaux rares ou inédits non signalés par les historiens spéciaux, et, dès 1889, nous étions en mesure de faire une publication presque complète des œuvres ayant formé le répertoire des fêtes de l'époque révolutionnaire. La réalisation de ce projet ne laissait pas toutefois de nous causer quelque incertitude, l'intérêt étant absolument artistique et historique.

Une circonstance fortuite vint quelques années après nous en confirmer l'utilité et nous faire entrevoir une solution possible. La Muni-

cipalité parisienne ayant résolu en 1892 de célébrer le centenaire de la proclamation de la République, la musique fut appelée, comme sous la Révolution, à participer largement à cette solennité. Divers hymnes de cette époque devaient être mis au programme; mais, dans l'ignorance où se trouvaient les organisateurs relativement à cette ancienne musique, ils ne purent en faire entendre que deux, et encore, faute des textes authentiques complets, ne furent-ils exécutés que partiellement et avec un accompagnement tout différent de celui de l'auteur. L'un, celui que, par une étrange anomalie, l'on appela *le Réveil du peuple*, du nom d'une chanson thermidorienne, fut, dit-on, « reconstitué d'après la partition vocale », ce qui signifie que, l'accompagnement instrumental manquant à l'arrangeur, il y suppléa par une harmonisation et une instrumentation qui, naturellement, ne reproduisaient pas celles de l'auteur. Point n'était besoin pourtant de cette reconstitution inexacte : la partition autographe complète existant, il suffisait de s'y conformer. Pour l'autre œuvre, l'*Hymne à la Liberté*, de Gossec, on annonça qu'elle avait été « instrumentée d'après la partition originale »; or, la partition complète n'est pas encore connue : il n'en a été publié que le fragment intercalé dans un divertissement représenté à l'Opéra en 1793. La partition de ce divertissement existe; mais l'arrangeur de 1892 ne paraît même pas en avoir eu connaissance, car son harmonisation et ses formules d'accompagnement diffèrent essentiellement de la version de Gossec, de sorte que l'on n'entendit qu'une partie de cette œuvre, et encore n'était-elle pas conforme à l'original[1]. Quant à l'hymne intitulé *l'Étendard de la liberté*, c'était une adaptation poétique récemment faite sur un chœur d'*Œdipe à Colone*, de Sacchini, mort trois ans avant la Révolution, qui, par

[1] Comparez le texte publié dans *le Figaro musical* d'octobre 1892 avec celui du n° 3 de la présente collection (p. 17).

conséquent, n'appartient pas au répertoire des fêtes nationales de cette époque.

Ainsi donc, faute de connaître les documents originaux existants ou d'avoir un recueil convenablement établi, on accumula erreurs sur anachronismes; on dénatura des œuvres, et, chose grave au point de vue artistique, on n'en donna qu'une idée imparfaite. Cette situation nous parut d'autant plus regrettable qu'il était facile d'y remédier par la publication des textes authentiques que nous avions réunis. Nous songeâmes alors, en raison du caractère historique que présentait un tel ouvrage et des besoins auxquels il pouvait répondre, à solliciter l'aide de la Ville de Paris.

A cet effet, nous adressâmes au Conseil municipal, le 23 septembre 1892, notre proposition (pétition n° 1699), sur laquelle nous donnions des détails complémentaires dans un mémoire daté du 4 octobre suivant (*Bulletin municipal officiel* du 20 octobre 1892, p. 2313, col. 3). Tout d'abord destinée à la Commission dite *du Centenaire*, puis à la 4e Commission (Enseignement, Travaux historiques, etc.), cette pétition fut soumise à la « Commission (extra-municipale) de recherches de documents relatifs à l'histoire de Paris pendant la Révolution française », dont les réunions ne peuvent avoir lieu qu'à de longs intervalles, suivant l'état des crédits et le nombre d'ouvrages en cours d'impression.

Bien que plusieurs membres eussent accueilli notre idée avec faveur, nous n'étions pas sans quelque appréhension quant à son adoption, les projets examinés et reçus jusqu'alors ayant exclusivement trait à l'histoire politique, municipale ou administrative. Tant pour éclairer les commissaires que pour provoquer une sorte de consultation publique, nous publiâmes l'année suivante (1893), chez Alphonse Leduc, un spécimen de notre travail : *Musique exécutée aux fêtes nationales de*

la Révolution française, recueil d'une centaine de pages contenant dix hymnes en partition précédés de notices historiques.

Cette tentative donna lieu, suivant la spécialité et les vues de chacun, à différentes appréciations qui se résumaient néanmoins dans une approbation et un encouragement unanimes.

M. René Brancour, musicien de talent, compositeur distingué en même temps que délicat écrivain, se prononçait en ces termes :

« Le nouvel ouvrage que M. Constant Pierre vient de présenter au « public, ne lui vaudra pas seulement la reconnaissance des musiciens, « mais celle aussi des amis de l'histoire, de ce que l'on pourrait appeler « l'archéologie littéraire. Intérêt artistique, intérêt historique; voilà de « quoi attirer sur cette publication l'attention des lettrés auprès des- « quels le nom et les œuvres précédentes de l'auteur sont une recom- « mandation suffisante... En effet, ce magnifique élan d'enthousiasme, « ce renouveau grandiose dont la Révolution dota le monde, n'avait « guère été étudié dans ce domaine spécial, si riche, si intéressant. On « se doutait peu, en général, de ce réveil musical — disons mieux — « de cette naissance de la musique à la fois solennelle et populaire dont « les fêtes publiques furent tout ensemble la cause et l'objet. Les céré- « monies de l'antiquité grecque et romaine furent renouvelées sur « notre sol, et les Cherubini, les Gossec, les Méhul, que l'on se borne « trop souvent à admirer sans les connaître, composèrent des hymnes « destinés à être exécutés par des masses chorales et orchestrales vé- « ritablement imposantes. Il sied même de faire observer ici que les « éléments nécessaires à ces exécutions durent être formés, non sans « un labeur opiniâtre et un dévouement à toute épreuve de la part de « ceux qui se vouaient à cette lourde tâche. Les fondateurs du Conser- « vatoire y contribuèrent puissamment, et c'est grâce à eux que l'on « put réunir et instruire de nombreuses forces artistiques, accroître

« les ressources d'exécution, étendre l'action de la musique et faire « reconnaître officiellement son utilité ainsi que la nécessité de l'encou- « rager... Il y a là une précieuse mine, destinée, sans aucun doute, « à enrichir les programmes de nos fêtes nationales, et c'est rendre un « réel service à l'art français, que d'arracher à un injuste oubli tant « d'œuvres recommandables à des titres divers[1]... »

Un éminent professeur de nos lycées, auteur de travaux d'histoire fort estimés, membre de la Commission des recherches, M. H. Monin, après avoir analysé notre publication, exprimait le souhait que les œuvres une fois rétablies fussent portées par l'audition à la connaissance du grand public[2].

Enfin, un critique autorisé, musicographe érudit à qui l'on doit de nombreux ouvrages d'histoire musicale, M. Arthur Pougin, voulut bien nous consacrer ces lignes :

« M. Constant Pierre a entrepris récemment une publication très « curieuse, dont l'intérêt ne saurait être exagéré, et dont le titre seul « suffit à faire comprendre l'importance... On sait quelle impor- « tance la Convention sut donner à la musique dans la célébration des « grandes fêtes de la première République... Tous les grands musi- « ciens de ce temps furent, sous ce rapport, mis à contribution par « elle : Cherubini, Lesueur, Berton, Catel, Martini, Gossec, sans « compter leurs confrères moins illustres. Les chants composés par ces « maîtres et dont quelques-uns sont superbes, étaient en quelque sorte « perdus pour le public. C'est une heureuse inspiration qui a porté « M. Constant Pierre à les réunir en un recueil spécial et à nous les « offrir en partition, avec des notices historiques consacrées à chacun « d'eux, qui font connaître les circonstances de leur enfantement et de

[1] *L'Art musical* du 18 janvier 1894. — [2] *La Révolution française* du 14 janvier 1894. (Voir plus loin, p. LXVIII.)

« leur exécution... C'est là une restitution bien intéressante, en même « temps qu'une contribution nouvelle à l'histoire de la Révolution, dont « on ne saurait trop le féliciter[1]. »

En somme, de tous côtés, le projet était reconnu opportun et il rencontrait quelque crédit.

C'est seulement en 1896 que la Commission de recherches eut à s'en occuper. Elle décida qu'une sous-commission l'examinerait en détail et lui soumettrait ses conclusions (17 mars).

Durant le délai inévitable qui résultait de cette décision, nous eûmes l'occasion, à plusieurs reprises, de donner des auditions qui nous fournirent encore des témoignages concluants.

La Société de l'histoire de la Révolution française présidée par M. J. Claretie, de l'Académie française, nous ayant confié le soin d'organiser la partie musicale de la soirée qu'elle donne à l'issue de son banquet annuel, nous fîmes exécuter le 13 mars 1897, en présence de députés, de représentants du Conseil municipal, des membres de la Société — dont plusieurs faisaient partie de la Commission de recherches — et de nombreux invités, huit hymnes à plusieurs voix, œuvres de grande valeur qui furent accueillies avec la plus vive satisfaction[2]. Des divers journaux qui constatèrent cette réussite[3], nous ne reproduirons que cet extrait plus spécialement relatif aux œuvres exécutées :

« L'impression a été des plus satisfaisantes et l'opinion a été des plus « favorables à cette exhumation d'œuvres pleines d'intérêt et qui se

[1] *Le Ménestrel* du 16 juin 1895.

[2] Voir le compte rendu complet de la soirée avec le nom des assistants et le programme du concert, dans *la Révolution française*, n° du 14 avril 1897 (p. 372 et suivantes). En 1898, nous avons encore été appelé à faire entendre sept autres hymnes (voir *ibid.*, 14 avril 1898, p. 361).

[3] *Le Gaulois* du 15 mars 1897; *le Progrès artistique* du 18 mars; *le Radical* du 16; *le Guide musical* du 21; *le Ménestrel* du 28 mars.

« rattachent intimement à l'histoire des origines de notre grande École « de musique, dont ils forment les premiers travaux, tant par la com- « position que par l'exécution faites par les anciens professeurs et « leurs élèves. Il serait à souhaiter que pareille audition se renouvelât « et que le public fût mis à même d'entendre ces échantillons de la « musique officielle, qui témoignent tous d'un progrès accompli dans « l'art vocal et instrumental[1]. »

En présence de ce succès, le Comité de l'Association des journalistes parisiens (président, M. A. Mézières, de l'Académie française) nous demanda notre concours pour son concert, et huit jours après la précédente audition, le 21 mars 1897, dans l'immense salle des fêtes du Grand-Hôtel, devant une assemblée beaucoup plus nombreuse encore, nous faisions chanter trois des hymnes de Lesueur, H. Jadin et Cherubini. L'impression fut tout aussi favorable, au témoignage de tous les journaux, sans distinction de nuances politiques. C'est d'abord *le Figaro* qui s'exprime ainsi : « On y a fait un grand succès aux hymnes et « chants de la Révolution française... » (n° du 22 mars). Dans *l'Éclair*, on relève ce passage : « D'abord on entendit une reconstitution très « fidèle des hymnes et chants de la Révolution, qui était une savou- « reuse primeur » (n° du 23 mars). De son côté, *le Soleil* disait : « On « a aussi très goûté, dans la partie musicale, la curieuse exécution des « hymnes de Lesueur, etc., composés pendant la Révolution pour les « fêtes nationales » (n° du 23 mars)[2].

Il restait à tenter l'épreuve du public payant. Elle eut lieu à la Bodinière, le 21 avril suivant. Le programme comprenait les huit hymnes exécutés à la Société de la Révolution, et la conférence, de rigueur à la Bodinière, fut faite par M. H. Monin. Le criterium de ces sortes d'au-

[1] *Le Monde musical* du 30 mars 1897. — [2] Autres comptes rendus dans *le Radical*, *l'Intransigeant*, *le Petit Parisien* du 23 mars 1897.

ditions, c'est la recette. Or, tous frais payés, elle laissa un excédent. La curiosité, l'attrait de cette résurrection d'œuvres anciennes avaient donc attiré un certain nombre d'amateurs[1].

Mais un autre témoignage nous était donné par le délégué du Cercle militaire : venu spécialement pour entendre ces chants, il nous fit l'honneur de nous demander, au nom du Gouverneur militaire de Paris, notre concours pour la soirée qui devait avoir lieu au Cercle le 11 mai suivant et à laquelle le Président de la République était invité. Il eût été curieux de connaître l'impression que ces hymnes auraient causée sur le monde officiel, peu sujet à l'entraînement; malheureusement, l'épouvantable catastrophe du Bazar de la Charité vint jeter la consternation dans Paris et, par un sentiment de haute convenance, la fête fut contremandée.

Néanmoins l'expérience était suffisamment probante. Les avantages et l'intérêt du projet apparaissaient. Des hésitations avaient sans doute disparu, des préventions s'étaient dissipées, le mouvement favorable s'était étendu, nous venons de le démontrer.

Ce fut l'avis de la sous-commission, composée de MM. Levraud, président; Et. Charavay, archiviste paléographe, secrétaire; Stupuy, conservateur des collections artistiques de la Ville de Paris; A. Aulard, professeur à la Faculté des lettres; H. Monin, professeur d'histoire au collège Rollin et à l'Hôtel de Ville, qui s'était réunie le 29 mars 1897 et avait chargé ce dernier de la rédaction du rapport. Il fut soumis à la première réunion de la Commission plénière qui suivit, c'est-à-dire le 3 février 1898, et adopté à l'unanimité[2].

Tout n'était pas terminé. La mission de la Commission de re-

[1] *Le Ménestrel* du 25 avril 1897; *le Progrès artistique* du 6 mai.

[2] Membres présents : MM. Aulard, Charavay, Ch.-L. Chassin, Hector Depasse, Ferd. Dreyfus, L. Hennet, Sigismond Lacroix, Lamouroux, Levraud, Longuet, Lucipia, H. Monin, Robinet, Stupuy, A. Tuetey.

IMPRIMERIE NATIONALE.

cherches étant purement consultative, ses décisions se trouvent subordonnées à l'approbation du Conseil municipal. En outre, l'exécution des décisions dépendant de l'état des crédits courants, un assez long retard se fût produit si un vote spécial n'avait été provoqué.

Au nom de la 4e Commission[1], M. John Labusquière à qui M. le docteur Levraud, président de cette commission, avait transmis le dossier lors de sa nomination à la députation, présenta au Conseil un substantiel rapport, dans lequel il faisait valoir diverses considérations que nous ne pouvons qu'énoncer partiellement et succinctement.

Relativement à l'objet de notre travail, il disait : « Cet ouvrage porte « sur un des points les moins connus, les plus ardus à fouiller, de la « période révolutionnaire : la musique considérée comme un des élé- « ments essentiels de la décoration des fêtes et cérémonies publiques; « considérée aussi au point de vue des chants populaires, si nombreux « et si caractéristiques. » Puis, il se référait au passage du rapport de M. H. Monin développant le plan définitif de l'ouvrage proposé et démontrant qu'il « n'était pas un spécial recueil commenté des pièces « musicales retrouvées, reconstituées et classées méthodiquement, mais « bien une savante étude, véritable révélation, sur l'évolution de l'art « musical durant la Révolution ».

Ensuite l'honorable rapporteur constate que l'impulsion donnée à l'art date de la Révolution et que le concours de la Municipalité lui fut propice : « De la période révolutionnaire, l'art musical, dont le « rôle civilisateur est indéniable, devait profiter pour se transformer « et progresser. Son enseignement devait y trouver une organisation « féconde, ses moyens d'exécution s'y compléter, s'y perfectionner; et

[1] Membres de la 4e Commission (Enseignement, Beaux-Arts) : MM. Clairin, *président;* Hattat, *vice-président;* Archain, *secrétaire;* Bellan, Blondel, P. Brousse, Chausse, Gay, J. Labusquière, Lampué, Marsoulan, L. Mill, Alf. Moreau, Parisse, Piperaud, Vorbe.

« il allait s'associer aux grandes ou intimes manifestations de cette « époque, pour en exalter la portée et symboliser sa grandeur tragique, « ses réalisations, ses deuils, ses victoires. . . Dans ce grand œuvre de « la restauration et de la réorganisation de l'art musical en France, « la commune de Paris prit une part considérable; c'est à ce titre que « l'ouvrage de M. Constant Pierre doit trouver place parmi ceux dont « la Ville de Paris a entrepris la publication. Et c'est pour ce motif « que votre 4e Commission s'est ralliée aux conclusions motivées, favo- « rables de la Commission de recherches, précisées dans le rapport de « M. H. Monin. »

Enfin, après avoir reproduit quelques paragraphes de ce dernier, M. J. Labusquière ajoute : « Il apparaît donc nettement que l'ouvrage « de M. Constant Pierre constitue non seulement un élément précieux « pour l'histoire générale de l'art musical, mais qu'il offre, en outre, « un caractère particulier qui rend sa présence nécessaire parmi les « œuvres consacrées à l'histoire particulière de Paris durant la Révolu- « tion française. . . Nous devons ajouter que l'ouvrage de M. Constant « Pierre non seulement s'adressera à ceux qui étudient la Révolution, « mais encore aux curieux de l'art musical, de son évolution, et aux « musiciens à qui il révèlera une page pour ainsi dire inconnue et d'un « haut intérêt de l'histoire de leur profession. . . »

En conséquence de son exposé, M. J. Labusquière terminait ainsi : « Nous vous proposons donc de vous associer aux conclusions du rap- « porteur de la Commission des recherches et de les ratifier pratique- « ment, en décidant que l'ouvrage de M. Constant Pierre sera publié « aux dépens de la Ville de Paris[1]. . . »

[1] Conseil municipal de Paris, 1898. Rapport présenté par M. John Labusquière, au nom de la 4e Commission, sur une pétition (n° 1699 de 1892) de M. Constant Pierre. . . du 19 novembre 1898, n° 98, in-4°, et *Bulletin municipal officiel* du 26 novembre 1898, p. 3140, etc.

Cette proposition fut adoptée en séance publique du Conseil municipal le 25 novembre 1898, sans opposition[1].

A tous ceux qui ont contribué directement ou indirectement au succès de ce projet, soit en coopérant aux travaux des commissions, soit en nous donnant l'appui de leurs suffrages ou de leur influence, nous adressons nos vifs remerciements. Nous y joignons, certain de répondre à leur pensée, ceux des membres du Conservatoire et de nombreux musiciens sensibles à cet hommage rendu à l'œuvre de leurs prédécesseurs et à notre art. L'un d'eux nous a d'ailleurs devancé. M. Bourgault-Ducoudray, professeur du cours d'histoire générale de la musique au Conservatoire, qui analyse précisément cette année la musique de l'époque de la Révolution, n'a pas manqué d'exprimer publiquement les sentiments de gratitude que suscite la bienveillante décision du Conseil municipal pour la publication des œuvres des maîtres de cette période et du récit de leurs multiples travaux. (Séance du 8 décembre.)

La même impression se retrouve dans la plupart des journaux qui ont enregistré la décision du Conseil et l'ont commentée[2].

Nous n'avons donc pas trop présumé lorsqu'il y a plus de dix années, nous avons cru à l'intérêt que pourrait offrir pour beaucoup un semblable travail. C'est que, comme l'a fort justement écrit M. H. Monin : « Il faut que l'on sache enfin qu'elle (la Révolution) a produit autre « chose que la *Marseillaise* et le *Chant du départ* ou le *Ça ira* et la *Car-« magnole*. Car, nous en avons l'assurance, nous en avons même fait « l'expérience à deux reprises, la publication de M. Constant Pierre ne « demeurerait pas lettre morte; les œuvres du passé révolutionnaire

[1] *Bulletin municipal officiel* du 26 novembre 1898, p. 3141, et *idem* du 28 novembre, p. 3168.

[2] *Le Rappel* du 25 novembre 1898, *la Lanterne* du 26, *la Presse* du 27, *le Gaulois* du 27, *l'Écho de Paris* du 28, *le Guide musical* du 4 décembre, *l'Éclair* du 17.

« auront leur public qui ne saurait que s'accroître par le seul fait de « leur beauté et de leur grandeur, indépendamment de toute idée de « propagande politique ou de dilettantisme rétrospectif. »

L'étude de la musique et de son rôle dans les fêtes de l'époque révolutionnaire forme le premier volume de cette série; celui-ci comprend : 1° toutes les œuvres vocales et instrumentales que nous avons pu retrouver parmi celles qui ont été composées spécialement pour les fêtes nationales et les cérémonies de la Révolution; 2° les morceaux extraits d'ouvrages composés antérieurement et qui ont été exécutés dans ces mêmes circonstances par adaptation; 3° les quelques chants populaires ayant figuré sur les programmes de ces auditions. Nous n'avons négligé que les morceaux dont l'authenticité n'est pas certaine, ceux dont l'intérêt est absolument nul ou dont les auteurs sont inconnus; le nombre en est d'ailleurs très restreint.

Presque toutes ces œuvres ont été composées par les musiciens formant le personnel de la musique de la Garde nationale, qui devint l'Institut national de musique en 1793, puis le Conservatoire en 1795. Ainsi, sur 33 auteurs, 8 seulement n'ont pas appartenu à cet établissement : 22 comptèrent parmi les membres titulaires et 3 parmi les adjoints. Les étrangers au Conservatoire sont Rouget de Lisle, I. Pleyel, Philidor, Piccinni, Giroust, et des auteurs de chansons populaires. (Voir la liste par noms d'auteurs, p. 567.)

Sur 150 œuvres diverses, 7 seulement sont antérieures à 1789. Toutes les autres ont été écrites de 1790 à 1800, et, dans cette période, c'est l'année 1794 qui vit éclore le plus grand nombre d'œuvres nouvelles (24); puis viennent 1795 et 1796 avec 14; pour le reste, les totaux varient de 3 à 9. Dans ces chiffres ne sont comprises que les œuvres vocales, abstraction étant faite de la musique instrumen-

tale composée pour la plus grande partie en 1794. (Voir la liste par ordre chronologique, p. 573.)

Au point de vue de la quantité des morceaux, c'est à Gossec qu'appartient le premier rang : il en composa 25. Après lui se placent Catel qui en écrivit 14, Méhul à qui l'on en doit 11, Lesueur et Cherubini qui en ont chacun 9 à leur actif. Pour les poètes, c'est M.-J. Chénier qui vient en première ligne avec 22 hymnes; Lebrun le suit avec 12, et Th. Désorgues et Coupigny en ont produit chacun 2. (Voir Index alphabétique des auteurs, p. 579.)

Si nous n'avions eu à les considérer que d'après leur valeur musicale, un certain nombre de ces œuvres auraient été éliminées de ce recueil. Mais ce n'est pas un choix de pièces remarquables que nous avions à faire : il s'agit d'une collection de documents relatifs à l'histoire d'une époque, et non d'une sélection. L'intérêt n'est pas exclusivement musical. Seraient-ils tous sans valeur aucune, ce qui heureusement n'est pas le cas[1], ces hymnes devraient néanmoins prendre place ici, eu égard aux événements qu'ils rappellent, aux souvenirs qu'ils fixent, aux faits qu'ils établissent. S'il en est qui n'arrêtent point l'attention du musicien, ils l'aident du moins à fonder son opinion; les connaissant, il n'éprouve plus d'incertitude, ni le regret que cause toujours la perte supposée ou l'ignorance d'une œuvre à laquelle on est tenté d'accorder une certaine valeur, du fait même de sa disparition ou du défaut de renseignements à son sujet. Partant, plus de confusions ni de faux jugements.

On se méprendrait donc étrangement et l'on s'exposerait à une déception certaine, en espérant ne trouver ici que des chefs-d'œuvre.

[1] Il y a une trentaine d'œuvres absolument remarquables et d'un réel intérêt musical. (Voir le résumé contenu dans l'introduction de notre ouvrage *Les hymnes et chansons de la Révolution*, et les analyses particulières à chaque œuvre.)

Il suffit qu'il y en ait quelques-uns, au milieu d'autres morceaux d'une valeur indiscutable et d'une inspiration réellement belle. D'ailleurs, n'est-il pas juste de tenir compte aux compositeurs des conditions matérielles dans lesquelles ils se trouvèrent parfois et de la destination des chants qu'ils eurent à écrire? En maintes occasions il leur fallut improviser, par ordre ou par nécessité, et cela dans un très court délai. En outre, quantité de ces hymnes devaient être forcément d'une exécution facile pour être chantés par le peuple, soit dans des réunions intimes, soit dans des cérémonies simples, soit enfin dans les fêtes décadaires. Faut-il ajouter que les poésies mises à la disposition des compositeurs comportaient rarement un développement musical justifié et qu'elles n'étaient pas toujours de nature à favoriser l'inspiration? Dans quelques-uns de ces hymnes, l'on remarque des formules d'accompagnement, des fins de phrases que le bon goût a depuis longtemps proscrites. N'en jugeons pas défavorablement et considérons qu'elles ne sont devenues banales ou critiquables que par l'abus qui en a été fait; à l'époque, elles constituèrent une innovation.

Les morceaux composés pour l'usage populaire représentent un tiers de la production totale ; ils pouvaient être chantés par une seule voix ou par plusieurs voix à l'unisson. Les autres, au contraire, écrits à plusieurs parties, nécessitaient le concours de musiciens ou choristes de profession. (Voir la liste des morceaux classés par éléments d'exécution, p. 561.)

En ajoutant aux premiers les chansons connues à l'époque et des extraits ou simplifications des derniers, on obtient 45 morceaux susceptibles d'être chantés à volonté en solo ou à l'unisson. Ce nombre peut s'augmenter des 27 autres écrits de la même manière, mais

avec un refrain pour plusieurs voix en chœur, qu'il est loisible pourtant de réduire à une seule ou à l'unisson. Ces divers hymnes, avec ou sans refrain, sont à strophes ou couplets se répétant invariablement sur le même air.

Tous les autres hymnes, au nombre de 36, exigent impérieusement des ressources d'exécution moins rudimentaires ; ils sont du domaine des artistes professionnels ou d'amateurs très exercés, plus ou moins nombreux, chanteurs et instrumentistes. Ce sont des œuvres d'un caractère plus musical, dans lesquelles les compositeurs ont le mieux déployé leur talent, leur science ou leur habileté.

On distingue les chœurs et scènes chorales avec accompagnement d'orchestre, soit pour voix d'hommes (12), soit pour voix d'hommes et de femmes réunies ou alternées (21).

Les uns sont à strophes répétées sur un même motif musical (voir *a*, p. XXV), quelquefois sur deux motifs alternés (*d*) ; les autres ont une mélodie particulière à chacune (*b*), ou présentent une suite de motifs différents (*c*). Pour rompre l'uniformité résultant de la répétition des motifs, les auteurs ont imaginé diverses combinaisons dans l'arrangement des parties vocales ou dans l'emploi de l'orchestre accompagnateur. Ainsi, le plus souvent, les strophes sont chantées successivement par les voix de même nature à l'unisson, soit par tous les dessus, soit par les hautes-contre, soit par les basses (*e*), etc.; parfois ces voix sont diversement associées ou mélangées en forme de duo, de trio ou de quatuor (*f*). Les compositeurs ont aussi cherché la variété dans l'accompagnement, tantôt en harmonisant différemment chaque strophe, tantôt en modifiant l'instrumentation (*g*). Enfin il y a deux grandes compositions, sortes de scènes lyriques ou de cantates, avec récitatifs par diverses voix, dialogues, soli et plusieurs chœurs et orchestres alternant ou jouant simultanément (*h*).

La liste qui suit, contenant les titres de quelques œuvres de chacune de ces catégories, permettra d'ailleurs de se rendre rapidement compte, et sans recherche, de l'application de ces différents procédés :

a. **Chœurs à strophes identiques, voix et orchestre.** — *Le Chant du 14 Juillet*, Gossec (n° 2 ; dans le *Triomphe de la République*, l'accompagnement change à chaque strophe ; il est identique dans l'édition du « Magasin de musique »); *Hymne à la statue de la Liberté*, Gossec (n° 8); *Hymne à la Raison*, Rouget de Lisle (n° 34); *Le Chant du Départ*, Méhul (n° 97); *Hymne à la Victoire*, Adrien (n° 61); *Hymne à J.-J. Rousseau*, Gossec (n° 83); *Hymne à J.-J. Rousseau*, L. Jadin (n° 84); *Le Chant des Triomphes de la France*, Lesueur (n° 59); *Hymne pour la fête du 10 Août*, Rigel (n° 12); *Chant du banquet républicain*, Catel (n° 64); *Hymne à la Victoire*, Cherubini (n° 65).

b. **Chœurs à strophes différentes.** — *Hymne à la Liberté*, Gossec (n° 6); *Ode patriotique*, Catel (n° 87); *La Bataille de Fleurus*, Catel (n° 58); *Ode sur le 18 Fructidor*, Cherubini (n° 32).

c. **Chœurs ou scènes à motifs multiples et strophes enchaînées.** — *Serment républicain*, Gossec (n° 14); *Te Deum*, Gossec (n° 1); *Hymne à la Liberté*, Gossec (n° 3); *L'hymne du Panthéon*, Cherubini (n° 78); *Scène patriotique*, Lesueur (n° 88); *Hymne guerrier*, Gossec (n° 15); *Chant national pour l'anniversaire du 21 Janvier*, Lesueur (n° 18); *Chant dithyrambique*, Lesueur (n° 25); *Chant triomphal pour la fête du 1er Vendémiaire*, Martini (n° 29).

d. **Chœurs à motifs alternés.** — *Hymne à l'Être suprême*, Gossec (n° 36); *Hymne à la Raison*, Méhul (n° 35); *Hymne à l'Agriculture*, Martini (n° 48); *Hymne pour la fête de l'Agriculture*, H. Berton (n° 49).

e. **Chœurs à strophes identiques chantées alternativement, à l'unisson, par chaque voix, avec refrain en parties et accompagnement semblable pour chaque strophe.** — *Hymne à la Fraternité*, Cherubini (n° 60); *Hymne à l'Humanité*, Gossec (n° 20); *Chant républicain du 10 Août*, Cherubini (n° 11); *Hymne des Vingt-Deux*, Méhul (n° 69); *Hymne à la Victoire*, Gossec (n° 62); *Chant martial pour la fête de la Victoire*, Gossec (n° 63); *Hymne à l'Agriculture*, X. Lefèvre (n° 50); *Chant pour la fête de l'Agriculture*, H. Jadin (n° 51); *Hymne à la République*, Martini (n° 28).

f. **Chœurs à strophes et refrain identiques, à plusieurs parties, avec accompagnement unique.** — *Hymne à la Nature,* Gossec (n° 7); *Chant funèbre sur la mort de Féraud,* Gossec (n° 67); *Aux mânes de la Gironde,* Gossec (n° 68); *Le Chant du Retour,* Méhul (n° 85).

g. **Chœurs à strophes et refrain identiques, pour voix alternées, avec accompagnement différent pour chaque strophe.** — *Hymne à la Liberté (La Marseillaise),* Rouget de Lisle-Gossec (n° 95); *Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre,* Rouget de Lisle-Eler (n° 23); *Hymne du 10 Août,* Catel (n° 10); *Hymne funèbre sur la mort de Hoche,* Cherubini (n° 70).

h. **Cantates ou scènes à plusieurs chœurs et orchestres.** — *Chant national du 14 Juillet,* Méhul (n° 5); *Chant du 1er Vendémiaire,* Lesueur (n° 30).

Tous ces hymnes, chœurs aux savantes combinaisons ou chants de la plus extrême simplicité, ont pour objet la glorification des vertus morales et civiques, les actions valeureuses, comme la commémoration d'événements historiques, politiques et sociaux. Ils invoquent tour à tour la Divinité, la Liberté, l'Égalité, la Fraternité, la Patrie, ou rendent hommage au courage et au dévouement des héros morts au champ d'honneur et des victimes de la cause publique; ils exaltent le culte des lois et la gloire de la République; ils célèbrent les bienfaiteurs de l'humanité, les grands citoyens, les journées qui ont affranchi le peuple du despotisme et de la tyrannie, les victoires des armées triomphantes; en un mot, chants religieux, d'espérance, de deuil et d'allégresse ou imprécations et cris de guerre, ils expriment les sentiments les plus nobles et les plus divers.

Composés pour une circonstance déterminée, beaucoup de ces hymnes (52) ne purent avoir qu'une seule audition officielle; c'est le sort habituel des pièces écrites dans ces conditions. Une dizaine seulement furent exécutées deux fois (l'*Hymne à la Fraternité,* n° 60; l'*Hymne du 21 Janvier,* n° 18; l'*Hymne funèbre de Hoche,* n° 70;

les *Hymnes du 9 Thermidor*, nos 21 et 22, etc.); six obtinrent trois auditions (le *Serment républicain*, n° 14; l'*Hymne à l'Être suprême*, n° 36; la *Ronde nationale*, n° 74, et *Peuple, éveille-toi!* de Gossec; l'*Hymne du 10 Août*, de Catel, n° 10; l'*Hymne à la République*, de Martini, n° 28). On compte cinq auditions pour trois hymnes (le *Chant des Victoires*, de Méhul, n° 56; l'*Hymne à la Liberté*, de Gossec, n° 3, etc.), et sept pour le *Chant du 14 Juillet*, de Gossec (n° 2). La *Marseillaise* figure seize fois sur les programmes, mais c'est le *Chant du Départ* qui tient le premier rang avec vingt exécutions. Il va sans dire que ce sont là des chiffres minima relevés sur les programmes ou comptes rendus — beaucoup manquent — et que, notamment, les deux derniers de ces hymnes ont été certainement exécutés un plus grand nombre de fois. De plus, en dehors des cérémonies officielles, il y eut d'assez fréquentes auditions dans les réunions civiques, fêtes décadaires, assemblées des sections, tant à Paris que dans les départements; les théâtres, spontanément pour plaire au public, ou sur l'invitation des autorités pour exciter le patriotisme des spectateurs, faisaient chanter des hymnes au cours de la représentation. Sans dénombrer ces sortes d'exécutions, disons que le *Serment républicain*, l'*Hymne à la Victoire*, le *Chant des Victoires*, le *Chant du Départ*, etc., revinrent souvent sur l'affiche de l'Opéra en l'an IV et en l'an VII. Nous avons signalé l'essai d'orgue mécanique ambulant fait en l'an VII pour propager les airs patriotiques dans les campagnes. Cette tentative qui avorta par la défectuosité de l'instrument [1], n'avait à cette époque rien que de très naturel; mais ce qui ne laissera pas de surprendre, c'est qu'en 1807, en 1815 et en 1816, Davrainville construisait des jeux de flûtes et orgues à manivelle jouant le *Chant du*

[1] *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*, par Constant Pierre, 1893, p. 152.

Départ, la *Marseillaise* et l'*Hymne à l'Être suprême*. L'un de ces instruments fut vendu au général Millet-Mureau, préfet de la Corrèze en 1807.

S'il est des hymnes qui ne s'appliquaient qu'à une fête périodique et qui, par suite, ne pouvaient être réentendus qu'au retour de cette même fête, tels ceux du 21 Janvier, du 9 Thermidor, des Époux, etc., quelques-uns (une douzaine) d'un caractère moins spécial purent trouver place dans des fêtes autres que celles pour lesquelles ils avaient été composés. De ce nombre sont : l'*Hymne à l'Être suprême*, de Gossec (n° 36), qui, après avoir été écrit pour le 20 Prairial, fut exécuté aux concerts donnés aux Tuileries à l'occasion des victoires de Fleurus et d'Ostende, puis au 14 Juillet, au 10 Août, etc. ; le chœur *Peuple, éveille-toi!* de Gossec (n° 73), d'abord entendu à la translation des restes de Voltaire au Panthéon, ensuite à la proclamation de la Constitution (18 septembre 1791) et au 14 Juillet 1795[1].

Toutes ces œuvres sont disséminées dans les bibliothèques de Paris, des départements et, pour quelques-unes, de l'étranger; aucune n'en possède une collection absolument complète. C'est celle du Conservatoire national de musique qui en contient le plus grand nombre; là seulement se rencontrent les plus rares et les plus importantes : c'est la source la plus précieuse en manuscrits originaux et en exemplaires uniques; elle nous a fourni la majeure partie des éléments de ce travail de reconstitution. Les autres bibliothèques sont beaucoup moins riches; elles renferment surtout des morceaux gravés en éditions réduites ou fragmentaires, que l'on retrouve en multiples exemplaires

[1] Les hymnes communs à plusieurs fêtes sont marqués d'une étoile sur la liste, p. LXXIII.

dans plusieurs dépôts; toutefois quelques-uns n'existent que dans une seule d'entre elles.

Ces diverses collections, dans leur ensemble, se composent d'œuvres en différents états et sous des formes diverses : autographes, copies manuscrites ou exemplaires gravés ; partitions complètes, partitions réduites, parties séparées de chant et d'instruments à l'usage des exécutants, arrangements à une voix ne donnant que les extraits des œuvres originales, etc., que nous définirons plus loin (voir page XXXV).

Les autographes et copies manuscrites proviennent des auteurs ou des auditions de l'époque; quant aux morceaux gravés, ils nous viennent des publications plus ou moins complètes, faites par divers éditeurs contemporains, par le «Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales» et, enfin, d'un recueil entrepris en l'an VII par ordre du Gouvernement et resté inachevé.

En tant que manuscrits inédits, on compte une vingtaine de morceaux en partitions dont il existe, pour la plupart, des parties séparées, également manuscrites ou gravées, plus 33 morceaux en parties séparées, sur lesquels 20 ne sont connus intégralement que par ces parties. Bien que des extraits de quelques-uns aient été gravés pour voix seule, ces œuvres doivent être considérées comme inédites dans leur forme intégrale (voir page LXIV).

Du «Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales» on a : 1° 2 hymnes en partition et 22 en parties séparées de chœur et d'instruments, ainsi que 37 morceaux d'orchestre seul, aussi en parties séparées gravées, formant l'édition in-4° destinée aux exécutions d'ensemble dans les districts des départements, dans les théâtres et aux armées ; 2° 57 hymnes ou chants parus dans la série in-8° de «Chansons et romances civiques» faite pour l'usage popu-

laire[1]. Cette dernière série comprend 14 morceaux qui seraient complètement ignorés sans cette édition restreinte et qui, par suite, ne doivent pas être dédaignés. Il n'en va pas de même des autres, puisque 17 sont tirés des manuscrits précités et que 13 ont paru dans l'édition in-4° du « Magasin »; le surplus a été publié antérieurement ou postérieurement par divers éditeurs.

Les éditions diverses donnent neuf morceaux inexistants dans les catégories sus-énoncées.

Quant au recueil dit des *Époques* (d'après la division de ses chapitres), publié en l'an VII pour faciliter la célébration des fêtes nationales et décadaires dans les campagnes, il contient 52 chants, pour la majeure partie connus plus complètement par les éditions ou les manuscrits signalés ci-dessus. Les chœurs y sont transcrits pour une voix, avec accompagnement de petit orchestre à six parties (deux clarinettes, deux cors et deux bassons), non sans avoir été, au préalable, considérablement tronqués et modifiés en tout ou partiellement, comme on le verra par la suite. Néanmoins ce recueil apporte 15 morceaux que ne donnent point les autres publications ou manuscrits. Plusieurs de ces chants ont même été spécialement composés pour ce recueil, c'est dire que l'observation précédente ne leur est pas applicable et que c'est intentionnellement qu'ils ont été conçus simplement, afin qu'ils pussent être exécutés avec des éléments très restreints; ceux-là sont peu développés, mais bien complets.

En résumé, sur les 150 morceaux que nous donnons ici, près des deux tiers (exactement 91, dont 51 hymnes et 40 morceaux d'orchestre) n'existent que sous une seule des formes sus-indiquées (par-

[1] *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, par Constant Pierre, p. 119, 123, 131, etc.

titions, parties séparées, extraits, etc.). Du dernier tiers, 30 morceaux se trouvent de deux façons (soit en partitions et en parties séparées, soit en parties séparées et en extraits, etc.), 18 sont connus de trois manières, 9 le sont de quatre et 2 seulement subsistent sous les cinq formes. Ils se rencontrent parfois dans plusieurs collections sous une forme identique, constituant ainsi des doubles ou des triples exemplaires, suivant le cas; mais le plus souvent ils existent, d'un côté, sous une de ces formes et, d'un autre côté, sous une ou plusieurs formes différentes. Nous ne nous attarderons pas à dénombrer ce que chaque bibliothèque possède de morceaux de chacune de ces catégories et dans chacun des divers états, — ces détails se trouvent dans notre bibliographie *Les hymnes et chansons de la Révolution*, — il suffit que l'on sache quelle est l'importance respective de leur fonds et dans quelle mesure elles ont contribué à la formation du présent ouvrage.

Au Conservatoire national de musique, on trouve 135 morceaux divers sur 150, dont 95 hymnes ou chants pour chœur, avec accompagnement d'orchestre ou pour voix seule, et 40 ouvertures, symphonies, marches, etc., pour musique d'harmonie, dite « orchestre militaire ou d'instruments à vent ». Un certain nombre de ces morceaux existent dans d'autres bibliothèques, sous une forme plus ou moins complète; mais il y a 52 hymnes et 22 morceaux de musique instrumentale, c'est-à-dire la moitié du nombre total, que le Conservatoire est seul à posséder; on en chercherait vainement ailleurs des exemplaires identiques. Cette unicité porte principalement sur les partitions autographes ou copiées, voire gravées; sur les parties séparées manuscrites de chœur et d'orchestre ayant servi aux premières exécutions; sur la série de livraisons de « Musique à l'usage des fêtes nationales » publiées en parties séparées (nos 7 à 23, in-4°) et sur le

recueil dit des *Époques*, seul spécimen qui subsiste d'une édition interrompue et dont le manuscrit a été détruit dans l'incendie du Louvre, en 1871.

A la Bibliothèque nationale, on conserve une centaine de morceaux : 18 œuvres instrumentales et 81 hymnes ou fragments, parmi lesquels 58 extraits pour voix seule de la série in-8° des « Chansons et romances civiques », éditée par le « Magasin de musique » à l'usage des fêtes nationales, qui se trouvent dans plusieurs autres dépôts, à l'exception du Conservatoire. Ses raretés se réduisent à une dizaine de chants, sans accompagnement ou avec accompagnement de clavecin. Sauf trois partitions manuscrites, la bibliothèque de l'Opéra ne contient que des exemplaires connus de la susdite édition in-8°, qui constituent également la collection des bibliothèques du Sénat, de la Chambre des députés (34), de la Ville de Paris (19), de l'Arsenal (6) et des Archives nationales (45). Des divers exemplaires imprimés des séries de parties séparées in-4° et in-8° que nous avons vus à la bibliothèque de Nantes, il n'y en a qu'un seul qui soit inconnu dans les collections précitées; parmi ceux qui nous appartiennent personnellement, il en est trois absolument uniques. Enfin, des 8 partitions manuscrites de Cherubini conservées à la bibliothèque de Berlin, celle de l'*Hymne sur la mort du général Hoche*, pour musique d'harmonie, est unique : encore en avons-nous à Paris une version pour orchestre symphonique; des 7 autres, 4 se trouvent en original seulement dans cette ville; mais comme les parties séparées existent au Conservatoire, nous avons pu en faire la reconstitution; quant aux 3 dernières, elles sont reproduites textuellement dans le recueil dit des *Epoques*.

On a pu s'étonner et l'on sera probablement encore surpris que les documents conservés dans ces divers dépôts soient restés si longtemps

ignorés ou inutilisés. L'on ne comprendra pas davantage que les écrivains qui ont publié des monographies sur la musique des fêtes de la Révolution, Augustin Challamel (*La musique officielle depuis 1789*), Gustave Chouquet (*Les chants de la Révolution*), n'en aient pas soupçonné l'existence ou qu'ils les aient négligés. Et pourtant pouvait-il en être autrement! Dispersés, peu connus, non identifiés, rares, incomplets, à l'état fragmentaire ou de parties détachées, la plupart de ces documents n'offraient pas dans ce désordre un intérêt bien apparent. A peine entrevoyait-on le parti qu'il était possible d'en tirer. Convenait-il même d'entreprendre la mise en œuvre de ces matériaux alors que le résultat de ce travail considérable était tout à fait incertain? Nous l'avons déjà dit, il n'a rien moins fallu, pour nous y décider, que notre extrême désir de connaître dans leurs moindres détails tous les faits, tous les actes se rattachant directement ou indirectement à la vie intérieure et à la vie extérieure du Conservatoire à son origine. C'est un labeur que l'on ne devait pas attendre de ceux qui n'avaient pas pour guide l'objectif spécial que nous nous sommes proposé.

Ces hymnes ayant été exécutés sous la direction et par les soins du Conservatoire, il semblerait naturel, *a priori*, que la musique fût restée à sa bibliothèque. Cela aurait dû être; mais dans les déplacements occasionnés par la célébration des fêtes, tantôt au Champ de Mars, tantôt à la Convention, tantôt aux Tuileries ou ailleurs, des parties ont été égarées, des exécutants ont pu négliger de les restituer. Cette hypothèse n'est nullement hasardeuse; elle est, au contraire, parfaitement admissible et, pour ainsi dire, confirmée par cette note de Gossec, écrite sur une liste de ses ouvrages, actuellement dans la superbe collection d'autographes de M. Charles Malherbe, qui a bien voulu nous la communiquer : « Je m'accuse de négligence et d'imprévoiance de n'avoir pas tou-« jours retiré ces ouvrages des mains des copistes, à fur et mesure qu'ils

« étaient exécutés [1]. » De plus, la bibliothèque de l'institution est restée longtemps sans installation fixe, sans organisation définitive, sans classement complet; elle dut déménager plusieurs fois, par suite des modifications qui se firent dans la répartition des locaux de l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs entre les divers services qui l'occupèrent tour à tour ou simultanément. Enfin des déprédations furent commises et des auteurs réclamèrent leurs œuvres, on en a l'assurance. Sur l'autographe précité de Gossec, nous voyons qu'il prêta sa partition de *Thésée* pour en faire tirer une copie destinée à la bibliothèque du Conservatoire et que « le copiste de cet établissement rapporta sa copie « et l'original, lequel original se trouva volé dans le bureau de M. Vinit [2] « en moins d'une demi-heure. On soupçonna un commis infidèle et « ivrogne. » Cette suspicion se trouve corroborée par une autre note que nous relevons sur le « Brouillon des travaux de la bibliothèque » tenu par l'abbé Roze, bibliothécaire, mentionnant l'aveu d'un employé qui avait « volé plusieurs ouvrages » (1813). Le même nous apprend qu'en 1814 « Martini fit une première demande de différents ouvrages « qu'il avait composés pour des fêtes publiques : il désirait en retirer « les partitions ». On ne fit point droit à cette première demande, mais, en janvier 1815, « M. Martini pressât (*sic*) tant l'administration « provisoire, qu'on lui accorda les trois partitions manuscrites qu'il avait « désiré (*sic*) ». A l'époque de sa mort (10 février 1816), « ces objets ne

[1] A la vérité, les hymnes composés par Gossec pour les fêtes de la Révolution ne sont point inscrits sur cette liste, qui comprend surtout des ouvrages antérieurs à cette époque; mais l'*Offrande à la liberté*, divertissement représenté à l'Opéra en octobre 1792, y figure. La note est donc postérieure et peut s'appliquer aux hymnes en question. D'ailleurs, ce n'est pas la disparition même des morceaux de Gossec que nous avons voulu établir; notre but a été de démontrer comment les disparitions se sont produites en général, et de le constater à l'aide de documents contemporains.

De certains passages de cette note, il résulte qu'elle a été rédigée après l'ouverture du Conservatoire et l'installation de sa bibliothèque.

[2] Vinit, secrétaire du Conservatoire jusqu'en 1816.

« se sont point retrouvés, comme l'a assuré M. Plantade », ajoute le scrupuleux bibliothécaire.

Ceci explique pourquoi toutes les œuvres ne nous sont pas parvenues et pourquoi celles qui ont été conservées ne sont pas toutes complètes.

Au 1er octobre 1807, date de l'entrée en fonctions de l'abbé Roze, bibliothécaire, il y avait « trois salons remplis de musique » que son prédécesseur, Langlé, n'avait pas eu le temps de voir et de classer. Dans l'un se trouvait, avec des morceaux pour instruments, des doubles de partitions d'opéras et des livres de littérature, « la musique des fêtes publiques ». Nous perdons la trace de cette musique au cours des transferts effectués en 1809, lors de la construction du grand escalier de la salle de spectacle, puis en 1814, époque de la reprise de possession, par l'Intendance des Menus-Plaisirs, des locaux affectés à la bibliothèque, et, quelques années après, lorsqu'elle fut installée dans le bâtiment où sont actuellement les classes.

Ce qu'elle devint dans ces déplacements, nous le supposons sans peine. Reléguée dans quelque coin avec des doubles ou des ouvrages non usuels, elle gisait oubliée, attendant indéfiniment l'heure du classement, et c'est peut-être ce qui la sauva de la destruction. On la retrouva effectivement en 1831 dans un corridor. La découverte de « la musique nationale exécutée pendant la République » est mentionnée au rapport annuel du bibliothécaire Bottée de Toulmon.

Cette musique, consistant en parties séparées manuscrites ou gravées et en quelques partitions, fut alors cataloguée par M. Leroy, commis à la bibliothèque, et empaquetée. Elle n'en continua pas moins d'être inutilisée et inaccessible. On ne prêtait guère d'attention à des parties séparées qui, à la vérité, isolément, n'offrent pas d'intérêt et ne permettent pas de lire et de juger une œuvre, sans l'avoir au préalable

reconstituée par l'opération longue et fastidieuse de la coordination et de la superposition desdites parties ou fragments plus ou moins exacts, plus ou moins complets d'un tout. Il en est des œuvres dans cet état comme d'un édifice dont les pierres resteraient sur les chantiers où elles ont été taillées, sans que le maçon intervînt jamais pour rassembler ces nombreux fragments qui doivent former la construction. En d'autres termes, de quelle utilité seraient pour un auteur, pour le critique ou pour le lecteur, tous les rôles séparés d'un ouvrage dramatique, tragédie ou comédie, dont le livret général aurait disparu? Avec les seuls rôles particuliers de chaque personnage, on ne pourrait comprendre l'action dramatique, ni s'y intéresser; pour en suivre le développement, il faudrait forcément mettre en ordre les différentes parties du dialogue, les rétablir à leur place et redonner à l'œuvre son unité. Le cas est analogue pour les compositions musicales des fêtes de la Révolution. De même que le dessin de l'architecte permet de juger de l'ensemble d'un monument et qu'il détermine la place de chacun des fragments qui le constituent, la partition musicale présente instantanément à l'œil la conception intégrale du compositeur et le rôle de chacun des multiples éléments, voix et instruments, qui concourent à l'effet harmonique; elle contient, superposées, les quinze ou vingt lignes ou portées sur lesquelles sont tracées, mesure par mesure, temps par temps, les diverses parties vocales et instrumentales s'entre-croisant ou se combinant selon le but ou l'effet qu'il s'est proposé.

Or, ce sont précisément les œuvres en partitions qui se trouvent en plus petit nombre et celles en parties séparées qui existent en plus grande quantité[1]. On compte 46 partitions diverses, pour grand ou petit orchestre ou pour chant et piano, manuscrites ou imprimées,

[1] Voir les notes *a* à *l*, p. XXXVIII, et les tableaux récapitulatifs, p. XLIV et XLV.

c'est-à-dire un tiers des œuvres connues, parmi lesquelles il y a plusieurs autographes de Gossec (7) et de Cherubini (3). Chose bizarre, on n'en connaît point de Méhul, de Catel, de Berton. Martini, on l'a vu, a réclamé et détruit les siennes; quant à Lesueur, il fit sans doute de même, et cela ne saurait étonner quiconque est au courant de l'animadversion qu'il conçut pour le Conservatoire à partir de l'an x. Dans ce nombre, il n'y a que 21 grandes partitions originales complètes, chœur et orchestre (*a*, p. XXXVIII); quelques-unes se trouvent intercalées en partie dans divers ouvrages lyriques (*b*) ou en proviennent par adaptation (*c*). Les autres partitions (23) sont, pour la majeure partie, des réductions pour une voix avec accompagnement de petit orchestre à six parties : clarinettes, cors et bassons (*d*); deux seulement sont écrites pour chœur sans accompagnement (*e*) et trois existent pour chant avec accompagnement de clavecin (*f*).

On a donc une centaine d'œuvres, soit les deux tiers, à l'état fragmentaire ou en parties séparées, chant ou instruments, tant gravées que manuscrites. Si l'on conçoit aisément pourquoi les diverses parties vocales et instrumentales des hymnes n'existent qu'en copies manuscrites (20), on cherche la raison pour laquelle un assez grand nombre de ces morceaux ont été publiés seulement en feuilles détachées pour chaque instrument ne pouvant servir qu'aux exécutions d'ensemble. En effet, l'on comprend qu'il est des œuvres toutes de circonstance ou comportant des éléments d'exécution exceptionnels et nombreux ne se rencontrant qu'à Paris, qu'il n'était nul besoin de répandre par la gravure, puisqu'elles n'étaient pas susceptibles d'auditions en dehors de la capitale. Tout au contraire, beaucoup d'autres étaient destinées à être réentendues dans les fêtes suivantes et à former un répertoire pour leur célébration dans tous les districts de la République. Tel fut le principal mobile de la création du « Magasin de musique à l'usage

des fêtes nationales », dont nous avons fait l'historique complet en un volume spécial (Paris, 1895, Fischbacher). La publication en parties séparées nécessaires à chaque exécutant répondait par conséquent à un besoin, tandis qu'il importait peu d'avoir les partitions intégrales et qu'il n'était pas d'usage alors de donner des réductions pour le clavecin ou le piano, qui, d'ailleurs, n'auraient pas eu d'utilité pratique.

Les parties manuscrites et gravées sont en nombre à peu près égal (20 et 18) pour les hymnes (voir §§ *g*, *h*, *j*); mais ces dernières s'accroissent des 37 parties des morceaux de musique instrumentale (symphonies, ouvertures, marches [1]) publiées dans les douze livraisons mensuelles in-4° du « Magasin » précité.

Il est une autre série d'œuvres qui n'est connue que par une édition très réduite, insuffisante même, comme on en jugera tout à l'heure, à laquelle on attache toutefois quelque prix, faute de textes plus complets. Il s'agit des extraits d'hymnes à grand chœur ou des chants civiques arrangés pour une voix avec la basse d'accompagnement, également publiés par le même « Magasin » dans le format in-8° (*k*). Enfin mentionnons les chansons populaires parues dans les mêmes conditions de simplicité chez divers éditeurs (*l*).

Dans ces différents états, les hymnes se répartissent ainsi :

PARTITIONS.

a. 1° **Partitions autographes.** — *Te Deum* (n° 1), *Peuple, éveille-toi!* (n° 73), *Le triomphe de la loi* (n° 76), *Hymne à l'Être suprême* (n° 36), *Hymne aux mânes de la Gironde* (n° 68), *Hymne à la Victoire* (n° 62), *Chant martial pour la fête de la Victoire* (n° 63), de Gossec; *Le chant républicain du 10 août* (n° 11), *Ode sur le 18 fructidor*, (n° 32), de Cherubini.

[1] Voir n°s 111 et suiv., liste p. LXXVII.

Pour mémoire : *Hymne à la Fraternité*, de Cherubini (n° 60), chœur seul (voir notes *a* § 2, et *h* § 3, p. XXXIX et XLII).

Du *Te Deum* seulement, il n'est pas resté de parties séparées (n° 1).

2° **Partitions manuscrites.** — *Hymne à la Liberté* (n° 6); *Hymne à la Nature* (n° 7); *Air des Marseillais* (n° 9), Gossec; *Hymne à la Fraternité*, Cherubini (n° 60; voir note *h* § 3, p. XLII); *Hymne à Jean-Jacques Rousseau*, L. Jadin (n° 84); *Hymne pour la fête du 10 août* (n° 12), Rigel; *Hymne à la Victoire*, Cherubini (n° 65; à la bibliothèque de Berlin); *Hymne à l'Agriculture* (n° 50), X. Lefèvre; *Chant pour la fête de l'Agriculture* (n° 51), H. Jadin; *Hymne funèbre en l'honneur de Hoche* (n° 70), Cherubini.

De la version originale de l'*Hymne en l'honneur de Hoche* (n° 70), on ne connaît pas actuellement de parties séparées.

3° **Partitions gravées.** — *Hymne à la Raison*, Méhul (n° 35); *L'Hymne du Panthéon*, Cherubini (n° 78); *Chant du 14 juillet 1800*, Méhul (n° 5).

Du *Chant du 14 juillet 1800* (n° 5), il y a un très petit nombre de parties séparées du 2e orchestre; la majeure partie manque, et des deux autres hymnes (nos 35 et 78), il n'y a aucune de ces parties dans les collections précitées.

b. **Partitions d'ouvrages lyriques, divertissements, etc., dans lesquels ont été intercalés des hymnes composés pour les fêtes.** — *La Marseillaise* (n° 95, dans l'*Offrande à la Liberté*, de Gossec, représentée à l'Opéra en 1792; l'*Hymne à la Liberté*, tiré de *Renaud d'Ast* (voir note *c*, ci-après), est également intercalé dans cette partition); *Le chant du 14 juillet* (n° 2), *Ronde nationale* (n° 74), *Chœur à la Liberté* (n° 75), l'*Hymne à la Liberté*, fragment (n° 3), intercalés dans *Le Triomphe de la République* ou *Le Camp de Grand-Pré*, de Gossec, représenté à l'Opéra en 1793; l'*Hymne à l'Agriculture*, H. Berton (n° 49, intercalé dans *Montano et Stéphanie*).

Les hymnes nos 95, 2, 74, 75, 3 et 49 ne sont notés ici que pour mémoire; nous en avons reconstitué les partitions d'après des parties séparées pour orchestre d'harmonie ou d'instruments à vent (voir notes *g* §§ 1 et 3, et *h* § 4), qui donnent d'autres versions dans certains passages ou sont plus complètes que celles des ouvrages sus-indiqués, écrits pour l'orchestre symphonique et exécutés en local clos, alors que les hymnes ci-dessus ont été instrumentés pour le plein air.

c. **Partitions d'ouvrages lyriques dont on a tiré des hymnes par adaptation.** — *Ernelinde* (serment), de Philidor (n° 4); *Lucile* (quatuor : Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille), de Grétry (n° 105); *Athalie* (Serment), de Gossec (n° 14; cette dernière œuvre est notée ici pour mémoire : les parties séparées du *Serment républicain*, qui a été parodié sur celui d'*Athalie*, ayant été gravées, nous avons dû en faire la mise en partition pour la comparaison, v. note *g* § 3, p. XLI); *Hymne à la Liberté*, tiré de *Renaud d'Ast*, Dalayrac (n° 107), intercalé ensuite par Gossec dans l'*Offrande à la Liberté*.

d. **Partitions réduites : 1° pour une voix, avec accompagnement de petit orchestre.** — *Hymne à la Liberté*, Pleyel (n° 24); *Chant patriotique pour l'inauguration des bustes de Marat et de Le Pelletier*, Gossec (n° 77); *Hymne des Versaillais*, Giroust (n° 109); *Le salpêtre républicain*, Cherubini (n° 91); *Le chant des Victoires*, Méhul (n° 56, dont les parties du grand orchestre ont disparu : voir *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution*, p. 66); *Hymne à la Liberté* (n° 101); *Hymne du 9 thermidor* (seconde version), Méhul (n° 21[b]); *Chant du 9 thermidor*, Lesueur (n° 22); *Hymne pour la fête des époux*, Méhul (n° 45); *Hymne pour la fête de la jeunesse*, Cherubini (n° 44); *Hymne à l'hymen*, Piccinni (n° 46); *Hymne pour la fête de la Reconnaissance*, Cherubini (n° 47); *Hymne pour la fête de la vieillesse*, Lesueur (n° 54); *Ode sur la situation de la République*, Eler (n° 100); *Ode sur la situation de la République*, Catel (n° 99); *Hymne à l'Être suprême*, Catel (n° 40); *Ode sur le vaisseau le Vengeur*, Catel (n° 98); *Hymne pour la fête de l'Agriculture*, Lesueur (n° 52); *Hymne pour l'inauguration d'un temple à la Liberté*, Lesueur (n° 93); *Hymne du 21 janvier*, H. Jadin (n° 17); *Hymne à l'Éternel*, Devienne (n° 41); *Hymne à l'Éternel*, Langlé (n° 42). — **2° pour soli, chœur et petit orchestre.** — *Hymne pour la souveraineté du peuple*, Catel (n° 33).

Ces 23 petites partitions sont insérées dans le recueil dit des *Époques*, publié en l'an VII (voir p. XXX et XLVIII), qui contient beaucoup d'autres hymnes sous cette forme restreinte et dont il ne reste plus qu'un seul exemplaire. Nous ne mentionnons pas ici ceux qu'il nous a été possible de donner plus complets à l'aide de diverses parties séparées ou par la réalisation des textes chiffrés provenant d'éditions antérieures; d'ailleurs, on trouvera la liste complète des morceaux du recueil des *Époques* dans l'introduction de notre volume *Les hymnes et chansons de la Révolution*.

Des 3 hymnes de Cherubini sus-désignés (n°s 91, 44 et 47), la partition manuscrite existe à Berlin; 6 autres de divers auteurs (n°s 24, 77, 56, 101, 22 et 33) ont été publiés originairement au «Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales» pour voix seule avec basse chiffrée ou non; 14, enfin, ne sont connus que par l'édition sommaire du recueil dit des *Époques*.

e. **Partitions de chœur, sans accompagnement.** — *Hymne sur la reprise de Toulon*, Catel (n° 55); *Hymne à la Liberté*, Gossec (n° 89).

L'hymne de Catel (n° 55) n'est connu que par le recueil des *Époques;* celui de Gossec (n° 89) est une adaptation de son *O salutaris* à trois voix.

f. **Partitions pour chant et clavecin.** — *Ça ira*, Bécourt (n° 106); *Hymne à la Raison*, Rouget de Lisle (n° 34); *Hymne à la Divinité*, Bruni (n° 38).

PARTIES SÉPARÉES.

g. **Hymnes pour chœur et orchestre : 1° en parties séparées manuscrites.** — *Ronde nationale* (n° 74) et *Chœur à la Liberté*, n° 75, Gossec (intercalés avec variantes et instrumentation différente dans la partition gravée du *Triomphe de la République;* voir note *b*, p. XXXIX); *Ode patriotique*, Catel (n° 87); *Hymne à la Victoire*, Cherubini (n° 65); *Chant dithyrambique*, Lesueur (n° 25); *Chant triomphal*, Martini (n° 29).

Les œuvres de Catel (n° 87), de Lesueur (n° 25) et de Martini (n° 29) ne sont connues que par ces parties séparées; la partition de l'hymne de Cherubini (n° 65) existe à Berlin (voir note *a*, § 2).

2° chœur gravé, orchestre en parties séparées manuscrites : *Hymne à la statue de la Liberté*, Gossec (n° 8).

3° en parties séparées gravées : *Serment républicain*, Gossec (n° 14), adaptation d'après la partition manuscrite d'*Athalie* (voir note *c*, p. XL); *Chant du 14 juillet*, Gossec (n° 2), intercalé dans la partition gravée du *Triomphe de la République* pour orchestre symphonique (voir note *b*); *Hymne à la Liberté*, Gossec (n° 3), dont un fragment se trouve dans la même partition (voir note *b*); *La bataille de Fleurus*, Catel (n° 58); *Le chant des triomphes de la France*, Lesueur (n° 59); *L'Hymne du 10 août*, Catel (n° 10); *Hymne guerrier*, Gossec (n° 15); *Hymne pour la fête de l'Agriculture*, H. Berton (n° 49), gravé plus tard avec d'autres paroles dans la partition de *Montano et Stéphanie* (voir note *a* § 3); *Chant national pour l'anniversaire du 21 janvier*, Lesueur (n° 18); *Hymne à la République*, Martini (n° 28).

Les hymnes de Catel (n°s 58 et 10), de Lesueur (n°s 59 et 18), de Gossec (n° 15), de Martini (n° 28) et de Berton (n° 49) ne sont intégralement connus que par ces parties séparées.

h. **Hymnes pour soli, chœur et orchestre : 1° dont les parties vocales existent en manuscrit et dont il manque les parties d'instruments.** — *Scène patriotique*, Lesueur (n° 88); *Hymne à l'Agriculture*, Martini (n° 48); *Chant du 1er vendémiaire an IX*, Lesueur (n° 30).

Ces œuvres ne sont connues que par les parties séparées; deux sont entièrement inédites (nos 88 et 30); de la troisième (n° 48), il n'a été publié que la partie supérieure.

2° chœur gravé, orchestre manquant : *Le chant du retour*, Méhul (n° 85).

3° en parties séparées manuscrites : *Roland à Roncevaux*, Rouget de Lisle (n° 96); *Hymne à la Victoire*, Adrien aîné (n° 61); *Hymne à la Fraternité*, Cherubini (n° 60), dont la partition de chœur existe en autographe à Paris (voir note *a*, p. XXXVIII) et la partition complète à Berlin (voir note *a* § 2); *Chant funèbre à la mémoire de Féraud*, Méhul (n° 66), dont il y a une partition partielle pour clavecin; *Chant funèbre sur la mort de Féraud*, Gossec (n° 67); *Hymne à l'Humanité*, Gossec (n° 20); *Hymne des Vingt-Deux*, Méhul (n° 69); *Chant du banquet républicain*, Catel (n° 64).

La version initiale de ces hymnes n'est intégralement connue que par ces parties séparées inédites; il y a exception pour celui de Cherubini (n° 60) dont on a la partition à Berlin, mais que nous avons néanmoins reconstitué, pour l'identification, avec les parties séparées restées à Paris.

4° en parties séparées gravées : *Hymne à la Liberté* (*La Marseillaise*), Rouget de Lisle-Gossec (n° 95); *Hymne à l'Être suprême*, Gossec (n° 37); *Le chant du départ*, Méhul (n° 97); *Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre*, Rouget de Lisle (n° 23); *Air patriotique*, L. Jadin (n° 102).

Ne sont connus dans leur intégralité que par ces parties.

j. **Hymnes pour une voix avec orchestre : 1° en parties séparées manuscrites.** — *Hymne à l'Égalité*, Catel (n° 86); *Hymne à Voltaire*, Gossec (n° 72).

L'instrumentation originale n'est connue que par ces parties.

2° en parties séparées gravées : *Les canons ou la réponse au salpêtre*, Dalayrac (n° 92); *Chant républicain sur la mort de A. Viala*, Devienne (n° 82); *Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus*, Catel (n° 57).

L'instrumentation originale n'est connue que par ces parties.

k. **Hymnes et chants : 1° pour une voix, avec basse d'accompagnement.** — *Romance sur la mort de Bara,* Devienne (n° 81); *Strophes chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons....* Catel (n° 90); *Ode à l'Être suprême,* Dalayrac (n° 39); *Hymne à Bara et Viala,* Méhul (n° 79); *Hymne à Bara et Viala,* Langlé (n° 80); *Stances pour l'anniversaire du 9 thermidor,* Catel (n° 19); *Hymne du 9 thermidor,* Méhul (n° 21); *Le réveil du peuple,* Gaveaux (n° 110); *Hymne à la Liberté,* Langlé (n° 13); *Hymne du 21 janvier,* H. Berton (n° 16); *Hymne du 10 germinal,* H. Jadin (n° 43); *Chant pour la fête de la vieillesse,* Gossec (n° 53); *Hymne à la République,* L. Jadin (n° 26); *Chant pour l'anniversaire de la fondation de la République,* Catel (n° 27); *Le 18 fructidor,* Méhul (n° 31); *Chant funèbre pour la fête du 20 prairial an VII.....,* Gossec (n° 71); *Ronde pour la plantation de l'arbre de la Liberté,* Grétry (n° 94).

De tous ces morceaux, 15 ne sont connus que par des éditions fragmentaires; l'accompagnement original — harmonie et instrumentation — n'existe plus. Seule, la *Ronde* de Grétry (n° 94) a paru plus tard avec accompagnement de petit orchestre d'harmonie (Rec. des *Époques*).

2° pour soli et chœur : *Hymne à Jean-Jacques Rousseau,* Gossec (n° 83).

L'accompagnement original n'est pas connu; celui que donne le recueil des *Époques* est partiel.

l. **Chansons populaires sans accompagnement.** — *Vive Henri IV!* (n° 103); *Charmante Gabrielle* (n° 104); *La Carmagnole* (n° 108).

Tels sont les divers documents qui nous sont parvenus, dont la nature, l'état et la forme se résument ainsi :

PARTITIONS.

(46 hymnes et chants : 17 manuscrits, 29 gravés.)

Hymnes originaux..	autographes	9	"	
	manuscrits (10, moins 2 pour mémoire)	8	"	
	gravés	"	3	
	(Voir les titres, notes *a* §§ 1, 2 et 3, p. XXXVIII.)			
Ouvrages lyriques dont on a extrait des hymnes par adaptation		"	3	46
	(Voir note *c*, p. XL.)			
Ouvrages lyriques dans lesquels des hymnes ont été intercalés.		mémoire.		
	(Voir note *b*, p. XXXIX.)			
Hymnes en réduction pour une voix et petit orchestre		"	23	
	(Voir note *d* §§ 1 et 2, p. XL.)			

ÉDITIONS ORIGINALES COMPLÈTES.

Hymnes sans accompagnement (chœur)	"	2	5
(Voir note *e*, p. XLI.)			
Hymnes avec accompagnement de clavecin	"	3	
(Voir note *f*, p. XLI.)			

ÉDITIONS PARTIELLES, EXTRAITS, ETC.

Hymnes en chœur dont l'orchestre manque	3	2	25
(Voir notes *h* §§ 1 et 2, et *k* § 2, p. XLII et XLIII.)			
Hymnes et chants à une voix, chansons populaires sans accompagnement ou avec basse d'accompagnement	"	17	
(Voir note *k* § 1, p. XLIII.)			
Chansons populaires sans accompagnement	"	3	
(Voir note *l*, p. XLIII.)			

PARTIES SÉPARÉES.

(35 hymnes, 40 morceaux d'orchestre : 20 manuscrits, 55 gravés.)

Hymnes à grand chœur et à grand orchestre :					
1° en parties de chœur et d'orchestre manuscrites	16	17	"	35	75
(Voir notes *g* § 1, *h* § 3, *j* § 1, p. XLI et XLII.)					
2° en parties de chœur gravées et d'orchestre manuscrites	1				
(Voir note *g* § 2, p. XLI.)					
3° en parties de chœur et d'orchestre gravées		"	18		
(Voir notes *g* § 3, *h* § 4, *j* § 2, p. XLI et XLII.)					
Musique pour orchestre d'harmonie :					
1° en parties manuscrites (voir page LXXVII)		3	"	40	
2° en parties gravées (voir page LXXVII)		"	37		
		40 man.	111 gr.	=	151

RÉCAPITULATION.

I

Partitions.

Manuscrites (19, y compris les 2 de la bibl. de Berlin; voir *a* §§ 1 et 2).	17	46
Gravées (grandes et petites, voir notes *a* § 3, *c* et *d*, p. XXXIX et XL)....	29	

Parties séparées.

Hymnes et chants à grand et petit orchestre, manuscrites et gravées (voir *g* §§ 1, 2 et 3, *h* §§ 3 et 4, *j* §§ 1 et 2, p. XLI et XLII)..... ..	35	75
Orchestre seul (voir page LXXVII).....	40	

Éditions.

Originales complètes (voir notes *e* et *f*, p. XLI).....	5
Partielles, extraits et sans accompagnement (voir *h* §§ 1 et 2, *k* §§ 1 et 2, *l*).	25
	151

II

Musique vocale.

Chœurs	à grand orchestre en parties séparées (voir *g* §§ 1, 2, 3, *h* §§ 3, 4, *j* §§ 1, 2, p. XLI et XLII).....	35	58
	à grand orchestre en partitions manuscrites et gravées (voir *a* §§ 1, 2, 3; *c*, p. XXXVIII et XL).....	23	
	dont l'orchestre manque (voir *h* §§ 1, 2, *k* § 2, p. XLII et XLIII).		5
Hymnes et chants	avec petit orchestre (voir *d* §§ 1 et 2, p. XL).....		23
	à une voix publiés sans accomp. (v. *k* § 1; *l*, p. XLIII).....		20
	avec accompagnement de clavecin (voir note *f*, p. XLI).....		3
Chœurs sans accompagnement (voir note *e*, p. XLI).....			2
			111

Musique instrumentale.

Ouvertures, symphonies, marches, etc. (voir page LXXVII).....	40
	151

III

Manuscrits.

Hymnes	en partition (voir note *a* §§ 1 et 2, p. XXXVIII).....	17	40
	en parties séparées (v. *g* §§ 1 et 2, *h* § 3, *j* § 1, p. XLI et XLII).	17	
	dont l'orchestre manque (voir note *h* § 1, p. XLII).....	3	
Morceaux d'orchestre (voir page LXXVII).....		3	

Éditions.

Hymnes	en grande partition (voir notes *a* § 3, et *c*, p. XXXIX et XL).	6
	en petite partition (voir note *d* §§ 1 et 2, p. XL).....	23
	en parties séparées (voir *g* § 3, *h* § 4, *j* § 2, p. XLI et LXII).	18
Chœurs dont l'orchestre manque (voir notes *h* § 2, *k* § 2, p. XLII et XLIII)		2
Hymnes et chants à une voix avec basse ou sans accomp. (voir *k* § 1, et *l*).		20
Chœurs sans accompagnement (voir note *e*, p. XLI).		2
Chants avec accompagnement de clavecin (voir note *f*, p. XLI).....		3
Morceaux d'orchestre (voir page LXXVII).....		37
		111
		151

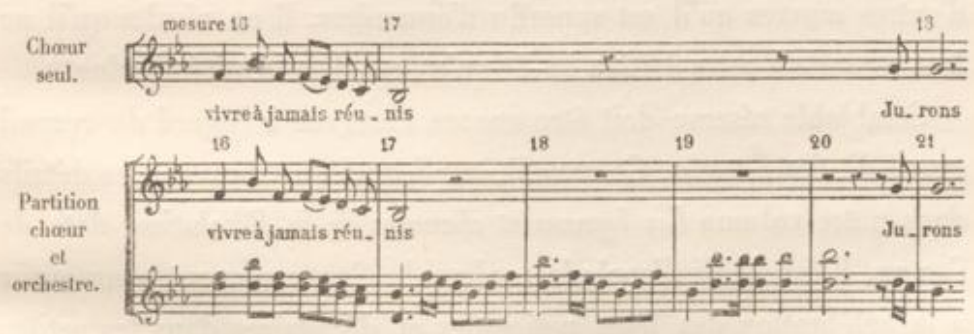
La forme dans laquelle ces œuvres nous sont transmises a une assez grande importance au point de vue de la restitution exacte des versions originales.

La plus authentique, celle qui reproduit le plus fidèlement et intégralement la conception du musicien, c'est la grande partition ; il n'en reste malheureusement qu'un trop petit nombre. (Voir un fac-similé dans *Les hymnes et chansons de la Révolution*.)

Les parties séparées de chant et d'instruments permettent d'y suppléer en rendant possible sa reconstitution, et, à cet égard, dans l'occurrence, les parties manuscrites offrent plus de garanties sous le rapport de l'intégralité et de la conformité du texte que les parties gravées. Dans ces dernières, éditées par le « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales », on a souvent supprimé les instruments nouveaux à l'époque et ceux qui ne se rencontraient que rarement encore dans les orchestres, l'édition étant faite, nous l'avons dit, en vue des exécutions par des groupes peu nombreux. On jugeait inutile de publier des parties d'instruments dont les corps de musique n'étaient pas tous pourvus; d'où une première lacune quant au nombre des parties.

Pour preuve, nous prendrons entre plusieurs œuvres ayant subi cette simplification, le chœur patriotique *Peuple, éveille-toi!* de Gossec, dont la partition autographe que nous avons reproduite dans notre recueil *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française* (p. 53 et suiv.) existe au Conservatoire. Ce morceau, écrit en 1791, pour la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, contient notamment des petites et grandes trompes antiques (buccins et *tubæ corvæ*) et trois parties de trombones. Or, dans l'édition qui en fut faite près de trois ans après, dans la 1re livraison (in-4°) de *Musique à l'usage des fêtes nationales*, les parties de trompes antiques — instruments relativement nouveaux — ne sont pas gravées, mais celles de premier

et de deuxième trombones — moins usités par famille complète, quoique plus connus — n'y sont pas davantage. On pourrait nous objecter que, la suppression portant sur des instruments de remplissage ou de renforcement, il n'en résulte pas d'inconvénient grave. Il nous serait facile de multiplier les exemples et de démontrer qu'au contraire ces sortes de suppressions sont souvent regrettables sous le rapport de l'instrumentation ; on en sera plus sûrement convaincu lorsque nous aurons prouvé qu'en outre elles altèrent trop fréquemment les œuvres dans l'intégralité de leur texte et n'en donnent qu'une idée imparfaite. Cette altération consiste dans la suppression des ritournelles et des rentrées d'instruments, de façon à diminuer la longueur des silences imposés aux voix. Cette pratique trouve son excuse dans les éditions réduites pour une seule voix, car on ne peut raisonnablement obliger le chanteur à compter 4, 5 et 6 temps ou plus, et créer ainsi des vides dans la succession mélodique ; mais il n'en est pas de même des éditions pour chœur avec orchestre. Pourtant on n'a pas craint de multiplier ces suppressions ; en voici un exemple caractéristique, fourni par la comparaison du texte de la partition originale de l'*Hymne à la Liberté*, de Gossec (n° 6) et de celui d'une édition des parties vocales publiée peu après :



L'on voit clairement que, dans la version vocale, on a fait abstraction des 13 temps (3 mesures) pendant lesquels les instruments

jouaient pour relier les deux motifs, et que, dès lors, il n'y a pas corrélation absolue. D'où se justifie en principe la préférence à donner aux parties séparées manuscrites sur les parties gravées, dans le cas de coexistence, bien entendu.

La même observation s'adresse aux exemplaires pour voix seule de l'édition in-8° du « Magasin », comparés aux textes de l'édition pour chœur et orchestre ou aux partitions. Non seulement les silences ne sont pas exactement reproduits — nous avons dit pourquoi — mais certains passages sont modifiés ou supprimés. Citons entre autres l'*Hymne aux mânes de la Gironde*, de Gossec (n° 68), duquel le récitatif initial n'est pas noté dans l'exemplaire n° 47 de l'édition in-8°; l'*Hymne à l'Agriculture*, de Martini (n° 48), et celui de X. Lefèvre présentent des coupures dans la même édition réduite (n°s 57 et 60); il en est de même pour le *Chant du Retour*, de Méhul (n° 85). En outre, des variantes existent parfois dans les textes, et enfin, chose plus sérieuse, Il y a différence complète et absolue entre certaines versions musicales, telles que celle de l'édition in-4° (chœur et orchestre) de l'*Hymne pour la fête de l'Agriculture*, de H. Berton (n° 49), et celle de l'édition in-8° pour voix seule (n° 58 de l'édition); ce sont deux œuvres distinctes sous un même titre; ces diverses observations s'appliquent encore à beaucoup d'autres œuvres qu'il est superflu d'énumérer. Il en résulte qu'il ne faut recourir à cette édition in-8° qu'en cas de nécessité absolue.

Semblable réserve doit être encore observée à l'égard du recueil gravé dit des *Époques*. Ce recueil, sur lequel on trouvera des détails dans notre volume *Les hymnes et chansons de la Révolution*, date de l'an VII. Il fut établi d'après les ordres du Gouvernement pour servir à la célébration des fêtes nationales et décadaires dans les petites villes et les campagnes, rappelons-le. Il devait conséquemment être écrit en vue d'éléments très restreints : une seule partie de chant et

un petit accompagnement pour la musique militaire ou d'harmonie, telle qu'elle était constituée depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, savoir : deux parties de clarinettes, deux de cors et deux de bassons. On conçoit que les hymnes pour chœur et grand orchestre composés jusqu'alors, que l'on inséra dans ce recueil, subirent de grandes modifications soit dans la version mélodique, soit dans l'accompagnement. Ainsi dans l'*Hymne à la Fraternité*, de Cherubini (n° 60), le prélude et le chœur font défaut ; dans le *Chant républicain du 10 août*, du même auteur (n° 11), le prélude est également supprimé et il existe des variantes dans l'accompagnement du chant ; de l'*Hymne funèbre à la mémoire de Hoche*, de Cherubini (n° 70), il manque la strophe finale en trio ; du *Chant du Retour*, de Méhul (n° 85), il ne subsiste que de courts fragments : la ritournelle et le chœur sont supprimés; enfin du magnifique *Chant dithyrambique*, de Lesueur (n° 25), il ne reste que quelques phrases modifiées du refrain « France heureuse », et la strophe n'a aucun rapport avec la musique primitive; c'est une œuvre considérablement défigurée et totalement différente de l'original. Le cas est identique pour l'*Hymne du 9 thermidor*, de Méhul (n° 21) : on s'en convaincra ici même par la comparaison des deux versions que nous donnons (p. 115 et 485).

Ne terminons pas cet exposé des dissemblances entre les divers états d'une œuvre, manuscrite ou gravée, et entre les différentes éditions qui en ont été faites pour certains cas particuliers, sans signaler quelques autres modifications qui paraissent voulues par les auteurs.

En intercalant dans le divertissement *Le Triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pré* (1793) les deux hymnes (n°s 74 et 75) qu'il avait composés pour la fête de Châteauvieux (1792), Gossec les réduisit de quelques mesures et arrangea pour orchestre symphonique l'accompagnement qu'il avait écrit pour musique d'harmonie.

D
IMPRIMERIE NATIONALE.

L'*Hymne à la Liberté* (n° 3) qu'il introduisit dans le même ouvrage comporte un second motif qui n'y figure pas, et le *Chant du 14 juillet* n'offre pas une instrumentation identique pour toutes les strophes comme dans l'édition in-4° avec musique militaire. On constate aussi des variantes et des dispositions différentes des voix entre le texte des hymnes de la fête du 10 août 1793, de Gossec (n°s 6, 7 et 8), et celui qu'il publia plus tard au « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » (5e et 10e livraisons).

Des hymnes composés sous la Révolution ont été reproduits, en 1825, dans son recueil de *Cinquante Chants français*, par Rouget de Lisle, qui a cru devoir refaire l'accompagnement primitivement écrit par lui ou qu'il avait demandé à d'autres musiciens. Ainsi, pour *la Marseillaise*, il ne s'en tient pas à l'harmonisation de Gossec, la seule officiellement exécutée pendant la Révolution. Pour l'*Hymne à la Liberté*, de Pleyel (n° 24), — qu'il ne cite même pas, — il adopte les valeurs, la tonalité et l'accompagnement d'une édition autre que celle du « Magasin ». De même a-t-il fait pour *Roland à Roncevaux* (n° 96), dont il a modifié l'harmonie et l'accompagnement.

Cette diversité commande la plus grande circonspection et un mûr examen dans le choix des documents à utiliser.

Les matériaux connus et rassemblés, il restait à les mettre en état de publication, c'est-à-dire à coordonner les textes, à rétablir les partitions, à extraire ou réaliser l'accompagnement, à transcrire avec les clés actuelles les parties écrites dans l'ancienne notation, à suppléer aux lacunes, etc. C'était la partie la plus délicate de notre tâche, et si, à ce sujet, nous croyons devoir entrer dans quelques détails, c'est moins pour insister sur le travail qui en est résulté, que pour faire connaître la façon dont nous avons procédé. En présence des altéra-

tions, des modifications et de la multiplicité des textes que nous avons signalés, il importe que l'on sache comment ce recueil a été élaboré, à quelles sources nous avons puisé et quelles garanties d'exactitude et de sincérité — nous allions dire de bonne foi artistique — il offre aux plus exigeants.

Pour les œuvres existant en partition complète, chœur et orchestre, rien de plus facile : nous n'avions qu'à faire la réduction de l'orchestre pour la rendre autant que possible exécutable au piano ; mais, on le sait, le nombre en était relativement restreint.

Avec les œuvres en parties séparées de chant ou d'orchestre, la tâche eût été simplement un peu plus laborieuse si elles avaient toutes été scrupuleusement exactes et toujours en nombre suffisant. C'eût été compter sans les habituelles distractions des copistes : notes douteuses, notes fautives, mesures incomplètes, mesures omises d'une part, mesures en trop d'autre part, signes d'altérations absents ou erronés, répétitions de phrases, etc., erreurs ou négligences qui causent un certain embarras ou qui obligent à récrire les parties jusqu'à ce qu'elles soient bien en place ou que l'on ait trouvé les fragments à retrancher, à substituer ou à rajouter. Ce sont là les petites tribulations de la mise en partition, travail auquel il a fallu procéder pour 75 morceaux : 35 hymnes à grand chœur avec orchestre[1], et 40 morceaux d'orchestre seul. Cette reconstitution de partitions nous met en possession d'une centaine d'œuvres, parmi lesquelles il en est qu'il eût été certainement regrettable de laisser dans l'oubli et que désormais l'on pourra judicieusement apprécier dans leur intégralité.

[1] Voir les titres, notes *g*, *h* §§ 3 et 4, *j*, p. XLI et suiv.

Exactement, il y a 29 hymnes connus seulement par les parties séparées ; des six autres, on possède les partitions des ouvrages dans lesquels ces hymnes ont été intercalés (voir note *b*, p. XXXIX) ; néanmoins nous en avons reconstitué les partitions pour obtenir les versions originales et faire la comparaison (p. XXXIX).

Est-il besoin de redire que c'est seulement avec la partition complète, chœur et orchestre, qu'il devient possible d'étudier les procédés du compositeur, de connaître le rôle qu'il assigne à chacune des voix et comment il utilise les nombreux instruments de l'orchestre, de savoir quels effets il obtient de leurs combinaisons, de juger enfin de l'ensemble de l'œuvre, de son style et de son harmonisation ?

Nous aurions vivement désiré publier dans cet état les hymnes et morceaux d'orchestre qui suivent. Plusieurs considérations nous ont fait renoncer à ce projet. La lecture et l'exécution au piano d'une partition d'orchestre exigent une connaissance théorique et pratique qui se rencontre rarement chez les amateurs et même chez certains pianistes. Outre qu'il faut être suffisamment exercé pour suivre rapidement le développement de l'idée musicale passant alternativement d'un groupe d'instruments à un autre, il est nécessaire de traduire instantanément dans le ton principal la notation des instruments dits *transpositeurs*, écrits dans deux ou trois tons différents. Cette notation conventionnelle, basée sur des raisons techniques de facture dont nous avons expliqué le mécanisme et les inconvénients dans un chapitre de notre ouvrage *La facture instrumentale à l'Exposition de 1889, notes d'un musicien sur les instruments à souffle humain* (La Suppression des transpositeurs, p. 182 et suiv.), cette notation, disons-nous, a pour résultat d'exprimer différemment les mêmes sons ou des sons concordants harmoniquement pour l'oreille, mais tout autres pour l'œil : ainsi la partition réunit le hautbois et la flûte qui font entendre les sons réellement écrits, la clarinette en *si b* notée un ton plus haut, les trompettes et les cors en *mi b* ou *fa* (quelquefois simultanément employés dans deux tons différents), et qui, dès lors, sont écrits soit une tierce ou une quarte plus bas, soit une sixte ou une quinte plus haut, etc., dont la transposition au ton réel demande une assez grande

habitude. A la vérité, nous aurions pu procéder comme pour les hymnes publiés dans notre recueil *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française*, c'est-à-dire ajouter au-dessous des partitions la réduction des instruments; mais la quantité de morceaux que nous avions à comprendre dans la présente publication l'aurait augmentée de plusieurs volumes, les frais d'édition s'en seraient accrus proportionnellement et sans grande utilité pour la généralité des lecteurs.

Il n'en était pas de même d'une collection comprenant simplement toutes les parties de chant des morceaux et une simple réduction de l'orchestre, telles que se publient les partitions d'opéras, d'opéras-comiques, etc. Cette forme économique, vulgarisatrice et intelligible à tous, est suffisante pour répondre au but historique que nous nous proposions.

C'est un total de 121 morceaux que nous avions à réduire ainsi d'après les partitions originales conservées ou reconstituées intégralement par nous à l'aide des parties séparées manuscrites ou gravées et des petites partitions du recueil des *Époques* pour orchestre restreint[1].

Dans cette opération de la réduction, nous nous sommes plus préoccupé de reproduire la physionomie de l'orchestre, les dessins et le mouvement de l'ensemble des instruments, que d'écrire un accompagnement de piano proprement dit. Nous avions la faculté de traiter cette partie suivant le style et avec les formules particulières à la technique de l'instrument, c'est-à-dire en interprétant les effets de l'orchestre, soit en remplaçant les tenues ou sons prolongés par des trémolos en octaves, soit en arpégeant ou en brisant les accords, soit en faisant exécuter en octaves alternées les notes répétées, etc. Mais notre intention n'a pas été de donner une « transcription ». Prenant à la lettre le sens du mot « réduction », nous avons respecté le mouve-

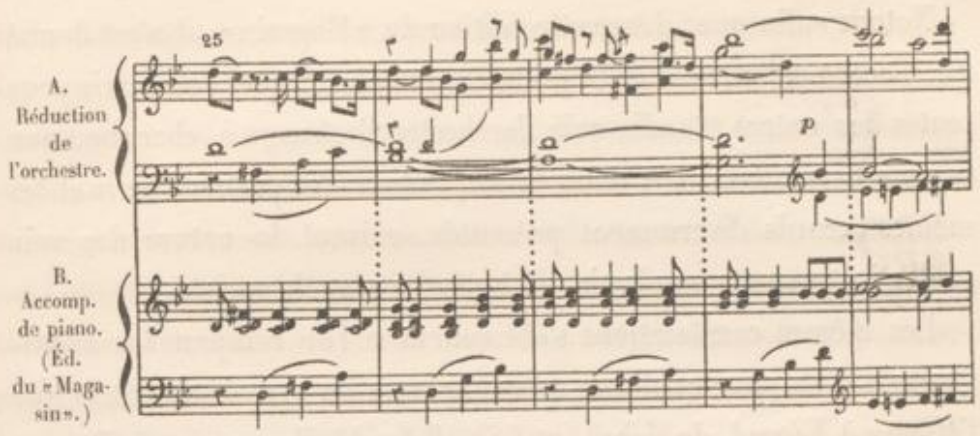
[1] Ce chiffre se décompose ainsi : partitions existantes, 46 ; partitions reconstituées d'après les parties séparées, 75 (voir tableau, p. XLIV).

ment des parties de l'orchestre en les groupant le plus possible pour en faciliter l'exécution sur un instrument à clavier. Cela n'a pas été toujours sans difficultés, et souvent nous n'avons pu qu'indiquer sommairement ou faire entrevoir les divers dessins des instruments. Comment donner l'impression de deux ou trois chants s'entre-croisant dans la même tessiture et se distinguant parfaitement à l'orchestre par la différence des timbres, lorsqu'il faut les ramener dans un intervalle limité par l'étendue des doigts et que les parties se confondent dans la sonorité monotone du piano? Dans ces cas, force nous a été d'esquisser l'effet qui apparaît mieux par la représentation graphique que par l'audition. La ritournelle du *Chant du Départ* (n° 97, mesures 17 à 23) et le prélude de l'*Hymne funèbre à la mémoire de Hoche* (n° 70, mesure 54, etc.) en offrent des exemples.

Lorsque l'exécution au piano peut présenter quelque difficulté ou une réelle impossibilité, nous avons écrit les passages en petites notes; les motifs accessoires sont souvent notés de la même façon.

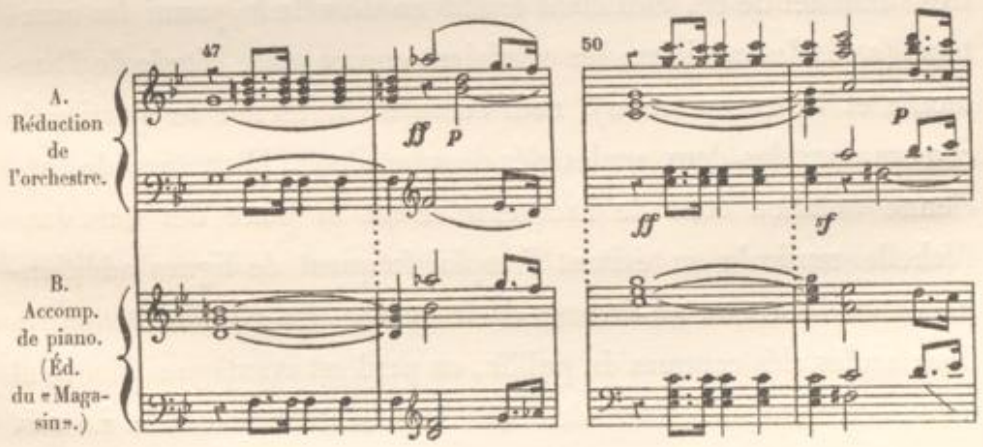
La comparaison de l'accompagnement de piano fait à l'époque pour l'édition à voix seule de l'*Hymne funèbre sur la mort du général Hoche* publiée par le « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » (Bibl. nat., Vm.[7] 16795) avec la réduction que nous donnons ici (n° 70), d'après les dessins de l'orchestre et le diapason des instruments, fera ressortir la différence des procédés.

Dans l'édition du « Magasin », l'harmonie originale est évidemment conservée, mais l'arrangement des accords et la réalisation des effets sont absolument subordonnés à la technique du piano, sans préoccupation aucune du rôle spécial et de la nature des instruments de l'orchestre, de leurs mouvements et de la position des accords dans l'échelle des sons; toutes choses qui se retrouvent — à moins d'impossibilité absolue — dans notre réduction. En voici un exemple caractéristique :



En premier lieu, l'on voit que des syncopes sont substituées aux dessins et aux tenues de l'orchestre dans l'accompagnement de piano (B) et que la basse est entièrement différente; elle a été faite par l'abaissement des accords brisés pris dans les parties intermédiaires.

Dans les extraits suivants du même morceau, on constate une modification du rythme de l'accord dans les parties supérieures remplacé par une simple tenue (mesure 47), un changement à la basse et une omission aux parties intermédiaires (mesure 48), un déplacement de l'accord soutenu et la suppression de la partie supérieure (mesure 50), ainsi qu'une anticipation à la basse et l'absence de tierce sur le quatrième temps à la main droite (mesure 51) :



Notons enfin que, dans cette édition du « Magasin », il n'est donné que l'accompagnement de la première strophe, lequel doit servir pour toutes les autres, tandis qu'à l'orchestre il change à chacune, non comme harmonie, mais dans la disposition des parties; ce sont les mêmes accords diversement présentés, suivant la nature des voix et des instruments employés, d'où résulte plus de variété.

Les mêmes constatations s'obtiennent si l'on compare les arrangements faits pour quelques autres hymnes ou symphonies, tels que l'*Hymne à Féraud*, de Méhul (n° 66), *Roland à Roncevaux*, de Rouget de Lisle (n° 96), le *Chant du Départ*, de Méhul, dont la partie de piano a été écrite par Rigel avec force altérations, etc. Elles démontrent à nouveau le peu d'exactitude des éditions réduites ou fragmentaires et la nécessité de recourir de préférence aux manuscrits ou aux versions pour orchestre.

Anciennement, les parties de chant étaient écrites avec une clé particulière à chacune. Les dessus ou soprani se notaient en clé de *sol* ou en clé d'*ut* première ligne; pour la haute-contre, on se servait de la clé d'*ut* troisième ligne; à la taille, on réservait la clé d'*ut* quatrième ligne; la basse-taille se lisait comme aujourd'hui en clé de *fa*. L'usage très rationnel de ces clés étant tombé en désuétude parmi les amateurs (seuls les musiciens les emploient encore pour l'étude de l'harmonie et la transposition), nous avons dû transcrire les parties de chœurs dans les deux seules clés de *sol* et de *fa*. L'avantage de l'ancienne notation était de fixer exactement la place des sons dans l'échelle musicale en évitant l'emploi fréquent de lignes additionnelles au-dessus ou au-dessous de la portée. En n'utilisant que les deux seules clés connues du public, on perd cet avantage si l'on tient à conserver dans l'écriture des sons leur hauteur naturelle. La voix

de haute-contre se meut en partie dans les notes inférieures de la clé de *sol* et dans les notes supérieures de la clé de *fa*. De même, la taille. Pour écrire cette dernière et éviter les notes sur les lignes additionnelles, il nous a fallu user tour à tour des clés de *sol* et de *fa* sur la même portée; ainsi la partie est notée à changements de clés. Ce n'est pas l'usage, assurément, pour nos modernes barytons, mais ce système ne saurait leur causer aucune difficulté. Le principe admis pour la partie de taille ne pouvait-il s'appliquer, sans plus d'inconvénients, à celle de haute-contre ou de ténor?

Nous l'avons pensé, quoique, contre toute logique, on ait coutume maintenant, pour sacrifier à l'ignorance ou à la vulgarisation, d'écrire les parties de ténor en clé de *sol*, et une octave au-dessus des sons réels. A de très rares exceptions près, nous avons donc transcrit, dans ce recueil, les parties de haute-contre à leur diapason véritable, en employant, suivant leur hauteur, soit la clé de *sol*, soit la clé de *fa*[1]. Ainsi l'ordre des sons d'un accord est respecté; les ténors, dont la voix résonne à l'octave inférieure de la voix de la femme, ne semblent pas chanter au-dessus des soprani; les tierces formées en réalité par ces deux voix ne paraissent pas des sixtes, ni les quartes des quintes, ni les quintes des quartes, etc. Si l'on nous objectait que la coutume de noter une partie à l'octave existe pour certains instruments, notamment pour la contrebasse qui sonne une octave plus bas que les notes écrites, nous répondrions qu'il n'y a pas de clé spéciale permettant de noter les sons du registre sous-grave au-dessous de la clé de *fa*, et que, d'ailleurs, cette pratique n'a pas le grave inconvénient de renverser les accords, comme cela se produit dans les parties in-

[1] Les exceptions à cette règle n'ont été faites que dans quelques solos; il ne pouvait y en avoir dans les morceaux d'ensemble sans tomber dans l'inconvénient signalé, c'est-à-dire sans risquer d'écrire la partie des voix d'hommes plus haute que celle des voix de femmes.

termédiaires. Conséquemment, puisque la notation usitée vulgairement pour les parties de ténor est arbitraire et toute conventionnelle, on peut lui substituer une méthode plus rationnelle. Celle que nous adoptons offre plus d'exactitude et de précision, sans apporter d'obstacle ni pour la clarté, ni pour l'exécution. C'est remplacer une convention par une autre; mais, en passant de l'écriture à la lecture, celle-ci ne s'applique plus qu'à un petit nombre, aux ténors seuls. Dès lors, pourquoi ne pas supprimer pour la majorité une notation inexacte et ne pas demander à l'exécutant seulement d'établir la corrélation entre la note écrite et le son réel, ou du moins d'y suppléer en ramenant lui-même mentalement le son réel à sa notation fictive? S'il se rend compte qu'ordinairement il chante une octave plus bas que la note qu'il lit, il ne lui sera pas très difficile de lire et de chanter une octave plus haut la note écrite ici.

De plusieurs hymnes ou chants (23), il ne nous est parvenu que les parties de chœur sans les instruments, ou l'édition pour voix seule avec basse[1]. Pouvions-nous les publier dans cet état? C'eût été en interdire l'exécution à beaucoup. La restitution de l'accompagnement s'imposait, travail particulièrement délicat, qui, sans offrir de grandes difficultés, ne laisse pas de causer un certain embarras et de soulever quelques scrupules. Pour autant que l'on puisse se pénétrer du style et des procédés d'un auteur, on n'a jamais la certitude de rendre l'œuvre comme il l'a conçue. Même lorsque la basse est chiffrée, — ce qui est l'exception dans le cas présent, — l'on ne possède qu'un indice insuffisant, car il y a de nombreuses manières de l'interpréter. L'enchaînement des accords, la marche des parties

[1] Voir notes *h* § 1, *k* § 1 et 2, p. XLII.

intermédiaires, donnent matière à de multiples combinaisons; rien n'indique les ornements, les dessins, chants, contre-chants, imitations, etc., qui ont pu en être primitivement tirés. Dans cette situation, la solution la moins hasardeuse nous a paru résider dans la réalisation pure et simple des accords se déduisant de la basse et de la mélodie, employés en placages uniquement destinés à soutenir le chant. De cette façon, si rien ne vient parer l'idée musicale, ni l'enrichir de brillants ornements, l'on ne risque pas du moins de trahir les intentions du compositeur et de lui faire attribuer des formules dont il ne saurait nullement être rendu responsable. A cet égard, il n'y aura ici aucune équivoque, grâce à l'indication placée en tête des morceaux. La distinction est ainsi établie : 1° « réduction » exprime le résumé de l'accompagnement écrit par l'auteur pour grand et petit orchestre; 2° « piano » indique une réalisation faite expressément pour la présente édition dans les conditions susdites et écrite en vue de cet instrument; 3° « clavecin » ou « forte-piano » désigne la reproduction textuelle d'une version du temps.

Parmi les œuvres auxquelles il a fallu ajouter un accompagnement par réalisation de la basse, il en est qui demandent quelques éclaircissements.

Du *Chant du 1er vendémiaire an IX*, de Lesueur (n° 30), il manque trois airs en solo, un trio, deux des chœurs du morceau final et toutes les parties des quatre orchestres, à l'exception de celles de 2e clarinette, de 1er et 2e bassons, de 1er et 2e cors de l'orchestre dit « de la galerie de droite », qui n'avaient à jouer que dans trois chœurs seulement. L'œuvre est incomplète dans les parties constitutives de chaque morceau, et des fragments entiers font totalement défaut; la succession des morceaux n'est pas nettement précisée, et la différence est telle entre les paroles mises en musique et le texte poétique pu-

blié à part, que ce poème ne peut aider à mettre en ordre les morceaux existants; non seulement des strophes entières sont supprimées, mais les vers des autres sont étrangement modifiés. Néanmoins l'œuvre de Lesueur était trop importante par les éléments utilisés et par ses développements pour que nous n'en tentions pas la reconstitution même imparfaite. Toutefois il nous a paru inutile d'essayer de donner un accompagnement à certains morceaux, parce que, faute d'indices suffisants, il n'y aurait eu possibilité que de reproduire textuellement les parties de chœur, ce qui eût été sans intérêt et eût inutilement augmenté le nombre de pages de ce volume. En profitant de quelques fragments des ritournelles ou des rentrées d'instruments notées comme répliques sur les parties de chant, pendant les silences des voix, on pouvait parfois compléter le dessin de l'auteur; pour le reste, il n'y avait qu'à se guider sur les parties vocales.

De l'*Hymne à l'Agriculture*, de Martini (n° 48), chœur à quatre voix, il n'est pas non plus resté de partie d'orchestre : l'accompagnement a été tiré de courtes répliques et de la basse placée sous la partie pour voix seule (édition in-8°, n° 57 du « Magasin »), qui ne donne que des extraits du chœur existant en parties manuscrites. Même pénurie pour l'*Hymne à Jean-Jacques Rousseau*, de Gossec (n° 83), dont le chœur n'est connu que par le seul exemplaire que nous avons signalé (*Sur quelques hymnes et chants de la Révolution*, § 5); enfin, de la *Scène patriotique*, de Lesueur (n° 88), on trouve seulement une partie de 1re clarinette. On le voit, c'est avec de bien faibles éléments qu'il a fallu rétablir l'accompagnement de ces cinq hymnes à plusieurs voix. Quant à celui des dix-sept chants à voix seule, il a été réalisé d'après la basse dans les conditions sus-indiquées [1].

[1] N° 13, 16, 19, 21, 26, 27, 31, 39, 43, 53, 71, 79, 80, 81, 90, 103, 104, 110 (voir les titres, p. XLII, note *k*, ou p. LXXIII et suiv.).

En résumé, nous avons eu à rassembler 151 morceaux divers, répartis entre plusieurs bibliothèques publiques et privées, à en comparer les différentes éditions plus ou moins complètes, à faire un choix entre les nombreuses variantes, puis à reconstituer entièrement des partitions n'existant qu'en parties séparées de chœur et d'orchestre, manuscrites ou gravées. Aux 46 partitions connues, nous en avons ajouté ainsi 75 d'œuvres importantes, pour la plupart d'un intérêt musical incontestable. Cela nous a fait un total de 121 morceaux dont l'accompagnement d'orchestre était à réduire de telle sorte qu'il pût être exécuté au piano. Pour 23 autres chants parvenus seulement avec la basse, il a fallu leur restituer un accompagnement en s'inspirant des minces éléments qu'elle fournit. En y comprenant les 6 morceaux sans accompagnement et ceux parus avec un arrangement pour clavecin qu'il y avait à reproduire tels quels, nous obtenons presque la totalité des œuvres écrites pour les fêtes et cérémonies de l'époque. Il n'y en a d'ailleurs qu'un très petit nombre de perdues, puisque nous avons pu en retrouver quelques-unes considérées jusqu'ici comme étant disparues.

L'on n'a guère à déplorer la perte complète que de l'hiérodrame de Désaugiers : *La Prise de la Bastille*, importante composition exécutée à plusieurs reprises, de 1790 à 1794, dont il reste seulement le poème; et l'*Hymne à la Liberté* : «Descends, ô Liberté... », chanté à la Convention et à Notre-Dame les 18 et 20 brumaire an II. Nous ne comptons pas au nombre des pertes les œuvres simplement intitulées *Hymne à la Patrie* ou *Hymne à la République*, qui figurent sur quelques programmes des fêtes des ans VI et VII sans désignation d'auteurs, ni de texte poétique. On n'est pas certain qu'ils aient réellement existé; nous en connaissons un sous ce titre, mais si insignifiant, que nous ne croyons point qu'il puisse être attribué à l'un des auteurs qui ont

constitué le répertoire en quelque sorte officiel des fêtes. Il n'y a pas à signaler, autrement que pour mémoire, les disparitions partielles auxquelles il nous a été possible de suppléer plus ou moins complètement et dont il a été question précédemment.

Par contre, il ne sera pas inutile de mentionner des œuvres que l'on a cru perdues, soit qu'elles fussent égarées dans certaines collections, soit qu'elles aient été déclarées telles, faute d'avoir été identifiées, et que nous avons retrouvées. De ce nombre sont : l'*Hymne à la Raison*, de Rouget de Lisle (n° 34), l'*Ode patriotique*, de Catel (n° 87), le *Chant triomphal pour la fête du 1er vendémiaire an VII*, de Martini (n° 29), l'*Hymne à Jean-Jacques Rousseau*, de Gossec (n° 83), que, dans une série d'articles sur les fêtes de la Révolution, M. J. Tiersot a indiqués comme étant disparus ou comme lui étant inconnus (*Rouget de Lisle*, 1892; *Le Ménestrel*, 1894, p. 114, 194 et 226). Nous avons dit, dans notre brochure *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution* (§§ 1, 2, 3 et 5), comment ils sont parvenus à notre connaissance et par quels moyens nous avons reconnu ceux qui se trouvaient sans désignation précise.

Le même écrivain a conclu à la disparition de l'*Hymne sur la reprise de Toulon*, attribué à Gossec. Comme il n'est pas prouvé que cet hymne ait été réellement composé par ce musicien, n'y a-t-il pas lieu de penser — ainsi que nous l'avons exposé dans la brochure précitée (§ 28) — qu'il y a eu erreur d'attribution de paternité par les journaux du temps, et que l'œuvre qui nous est parvenue avec le nom de Catel (n° 55) est bien celle qui a été officiellement exécutée en 1793? De même M. J. Tiersot a déclaré ne connaître que l'extrait à une voix du *Chant du Retour*, de Méhul, que nous publions en chœur à quatre parties (n° 85), d'après l'exemplaire que nous possédons, le seul, croyons-nous, qui existe, car nulle part nous n'en avons trouvé

d'autre. L'édition pour une voix avec accompagnement de forte-piano, ignorée du même auteur, est tout aussi rare et non moins précieuse; elle nous a fourni les 45 mesures de prélude d'orchestre qui manquent sur l'édition que nous possédons pour chœur seul. Ainsi nous avons pu obtenir l'œuvre de Méhul complète mélodiquement et harmoniquement.

Les pertes se réduisent donc au minimum pour les hymnes et chants. Elles sont un peu plus nombreuses pour la musique purement instrumentale, et ce qui rend la disparition plus sensible, c'est qu'elle porte surtout sur des morceaux concertants, dans lesquels les solistes faisaient assaut de virtuosité.

Toutefois, à la suite des hymnes, on trouvera une quarantaine de morceaux d'ensemble écrits pour orchestre d'harmonie, vulgairement appelé « musique militaire », reconstitués dans les mêmes conditions que les œuvres vocales avec les parties séparées et réduits ensuite pour piano seul (voir p. 487). Ce n'est pas seulement parce que la plupart de ces morceaux ont été exécutés dans les cérémonies de la Révolution, entre les hymnes ou pendant les défilés des cortèges, que nous avons tenu à les ressusciter; c'est encore parce que, au point de vue de ce genre spécial de musique, ils marquent un progrès considérable, dû à l'initiative des musiciens de la Garde nationale parisienne, fondateurs du Conservatoire. Sans transition, ces artistes employèrent dans la musique militaire, composée jusqu'alors de clarinettes, de cors et de bassons, tous les instruments à vent connus, dont quelques-uns étaient encore peu usités, et ils en créèrent de nouveaux. A ceux qui précèdent, ils joignirent la petite flûte, le hautbois, la trompette, le serpent, les trombones, la *tuba curva*, le buccin et les instruments à percussion. En outre, ils élargirent le répertoire et le rehaussèrent par des compositions originales, variées comme instrumentation et conçues dans la

forme des ouvertures et symphonies de concert, plus développées, comme aussi plus intéressantes, que ne pouvaient l'être les pots pourris d'airs d'opéras-comiques qui formaient presque exclusivement le fonds des musiques de ce temps. Certes, ces œuvres sont loin du développement qui leur a été donné de nos jours; elles n'en constituent pas moins une innovation remarquable pour l'époque. Elles fourniront des thèmes à ceux qui recherchent des motifs anciens et caractéristiques à évoquer dans des ouvrages à sujets rétrospectifs. Notons en passant que plusieurs ont figuré sur les programmes des concerts d'harmonie organisés par divers établissements publics, tels que le Jardin Tivoli, le Pavillon de Hanôvre, etc. Nous avions compris dans cette série une longue symphonie concertante pour dix instruments à vent avec accompagnement d'orchestre d'harmonie par Gossec. A notre grand regret, nous devons renoncer à la publier, les parties principales faisant défaut et laissant de trop grandes lacunes.

Bornons-nous à ces remarques générales en référant à notre ouvrage *Les hymnes et chansons de la Révolution* pour les particularités relatives à chaque œuvre : dates et circonstances de composition et d'exécution, faits et pièces qui s'y rapportent, nature et variantes des différentes versions, provenance, textes ayant servi pour notre reconstitution, collections où ils se trouvent, analyse, etc.

Après plus d'un siècle, voici que nombre d'œuvres reçoivent ici une publicité qu'elles n'ont pas eue au temps de leur nouveauté; pour la première fois, elles obtiennent ce que certains appellent pompeusement « les honneurs de l'impression ». A des titres divers, plusieurs les méritent pleinement. De 6 grandes compositions, il n'a jamais été publié une seule note, sous quelque forme que ce soit; elles sont complète-

ment inédites[1]. Si même — très judicieusement — l'on s'attache au sens plus qu'à la lettre de cette expression, l'on peut affirmer que 30 autres morceaux sont restés inédits et qu'ils paraissent ici pour la première fois tels qu'ils ont été conçus originairement et exécutés par de multiples éléments. En effet, de ce qu'il a été imprimé un fragment pour une seule voix d'une œuvre complexe, comportant un chœur à plusieurs parties, des successions de strophes à motifs différents avec prélude, rentrées et accompagnement de grand orchestre, peut-on dire exactement qu'elle a été publiée? Il est évident que, dès qu'elle n'est connue qu'incomplètement et que, dans la publication primitivement faite, la plus grande partie de ses éléments est restée en manuscrit, une œuvre n'est pas véritablement publiée. C'est précisément le cas pour les extraits avec basse de l'édition du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » ou avec petit orchestre du recueil dit des *Époques*, dont nous avons parlé en traitant de l'état et de la forme des diverses éditions. Nous ne reviendrons pas sur les remarques déjà faites au sujet des suppressions et modifications que les œuvres ont subies dans ces publications; mais nous affirmerons que lorsqu'une édition ne donne que la musique de la première strophe d'un hymne, alors que chaque strophe a sa mélodie particulière, comme dans l'*Ode sur le 18 fructidor* (n° 32); que lorsque l'on ne publie que la partie supérieure d'un hymne à plusieurs voix, chantant simultanément ou alternativement, ainsi que dans le *Chant funèbre sur la mort de Féraud* (n° 67) ou le *Chant du Retour* (n° 85); que lorsque, enfin, une édition est dépourvue de toutes les parties vocales et de l'accompagnement qui l'enrichissent, nous sommes fondé à considérer ces œuvres comme inédites. Donc, nous compterons comme telles les 11 hymnes

[1] N°s 1, 25, 29, 30, 87, 88 (p. LXXIII, etc.).

IMPRIMERIE NATIONALE.

ou chants dont le « Magasin de musique » n'a publié qu'un extrait pour une voix avec basse[1], les 8 autres, qui se trouvent à la fois dans cette édition et dans le recueil dit des *Époques*, d'où le chœur et les ritournelles ont été exclus[2]; nous y ajouterons les 8 hymnes dont il a été imprimé seulement les parties de chœur et dont les partitions ou les parties d'orchestre existent manuscrites[3], ainsi que les 3 morceaux pour orchestre seul, auxquels nous pourrions parfaitement joindre les 37 autres qui n'ont paru qu'en parties séparées. Au total, il y a 73 œuvres diverses dans ces conditions.

Bien que de grands changements soient survenus dans l'étendue et le diapason des voix, — dans les voix masculines surtout, — nous avons conservé à tous les morceaux leurs tons originaux. Pour les exécutions, on fera, suivant les cas, les transpositions nécessitées par les moyens vocaux des chanteurs auxquels on aura recours; il n'y a, par conséquent, pas de règle à fixer. Pour quelques-uns, l'on pourra faire des échanges de notes entre les parties vocales, dans les passages qui seraient écrits trop haut ou trop bas pour les voix actuelles.

Respectueux de l'œuvre des maîtres, nous avons laissé subsister dans certains morceaux quelques négligences d'écriture ou des fautes d'harmonie, qu'il eût été souvent facile de dissimuler : ces incorrections n'amoindriront certainement pas la réputation des auteurs et la fidélité de notre travail sera inattaquable. Gossec et Lesueur peuvent supporter de légères critiques. Au premier, il y aurait à reprocher des octaves et des quintes de suite entre diverses parties de l'accompagnement de son *Te Deum* (n° 1) et de l'*Hymne guerrier* (n° 15). Lesueur a prodigué les quintes entre la basse et le chant de l'orchestre dans son *Chant dithyrambique* (n° 25), et son harmonie est parfois restée creuse

[1] N°s 12, 20, 48, 51, 62, 63, 65, 67, 68, 72, 84 (voir p. LXXIII). — [2] N°s 11, 32, 50, 60, 64, 66, 70, 76. — [3] N°s 6, 7, 9, 36, 59, 73, 76, 78.

alors qu'il eût pu aisément la compléter par l'adjonction d'une tierce. S'il ne l'a point jugé à propos, pourquoi aurions-nous la témérité de le corriger? Des suites de quintes et d'octaves se rencontrent également dans son *Chant national pour l'anniversaire du 21 janvier* (n° 18), sur lesquelles il est inutile d'insister. D'ailleurs, ces successions d'accords, qu'il est d'usage de proscrire en principe, ne peuvent-elles être intentionnelles dans certains cas, et n'y a-t-il pas seulement apparence d'incorrection lorsque, en réalité, elles ne font que doubler une partie?

Nous n'avons pas cru devoir reproduire dans le présent volume les dix morceaux contenus dans notre recueil *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française*, paru il y a quelques années chez Alph. Leduc, qu'il est facile de se procurer. Ils en auraient augmenté la matière déjà abondante et auraient fait double emploi avec une publication aussi récente. Toutefois ces œuvres sont mentionnées sur les listes des auteurs et les tables méthodiques des morceaux, où leur numéro est suivi d'un astérisque indiquant qu'il y a lieu de se reporter à cet ouvrage.

Plusieurs systèmes s'offraient pour le classement des hymnes dans ce recueil. Ils pouvaient se suivre dans l'ordre chronologique, par auteurs, par genre d'œuvres ou d'éléments d'exécution, etc. Une considération peut-être moins méthodique au point de vue musical a fait prévaloir l'ordre adopté. En groupant par séries toutes les œuvres exécutées dans les diverses fêtes ayant un même objet, nous nous sommes conformé à la division des chapitres du volume *La Musique aux fêtes de la Révolution française*, dans lequel sont successivement étudiées toutes les fêtes d'une même nature ou d'un même caractère. Des œuvres com-

posées pour certaines fêtes ont été exécutées à d'autres fêtes de différente nature; certaines ont été écrites pour une occasion particulière, puis généralisées; quelques-unes n'offraient pas un caractère absolument spécial, qui purent trouver place dans des circonstances diverses; elles sont rangées sous la rubrique des fêtes dans lesquelles on les entendit pour la première fois. D'ailleurs, les listes qui terminent le présent volume donnent le classement des œuvres dans les divers ordres ci-dessus.

Notre tâche est maintenant terminée. Pouvons-nous espérer qu'elle ne demeurera pas stérile? Des œuvres sont tirées de l'oubli — du néant, allions-nous dire — et tout au moins du chaos. Resteront-elles le privilège de quelques rares amateurs et des historiens? Certes, le résultat serait déjà pour nous satisfaire, mais il semble qu'il y aurait intérêt à le rendre plus tangible. En songeant à élever en quelque sorte un monument à l'art musical d'une époque féconde pour l'École française, à faire connaître l'étendue de l'œuvre des organisateurs du Conservatoire, à conserver le souvenir de grandes manifestations artistiques, à faciliter l'étude d'œuvres marquant une étape dans l'évolution de notre musique, à prémunir contre la disparition ou la destruction accidentelle de manuscrits ou d'imprimés à l'état unique et précaire, nous avons aussi voulu fournir une source de textes authentiques, où l'on pourrait puiser, en vue de l'organisation de grandes fêtes publiques, de concerts rétrospectifs, et aussi pour augmenter le répertoire des sociétés chorales et instrumentales.

Cette idée a trouvé des partisans qui ont exprimé diversement leurs vues.

C'est d'abord M. H. Monin qui, dans son compte rendu de la *Révolution française*, lors de l'apparition du premier fascicule de notre pu-

blication *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française*, a écrit : « Puissions-nous, en revanche, revoir au jour des trésors en-« fouis depuis un siècle dans la poudre des archives et des bibliothèques! « La musique, en particulier, parle à tout le monde, et il serait fort « à désirer, une fois les textes musicaux rétablis avec tant de piété « et de patience, que l'effet n'en restât point ignoré du grand « public[1]... »

A la même époque, et dans un article analogue, M. René Brancour a dit : « Si la peine est grande pour le chercheur érudit et patient, « grande aussi est la satisfaction artistique du lecteur en présence de ces « compositions de caractères si variés : hymnes religieux ou patriotiques, « chants de victoire... Il y a là une précieuse mine destinée, sans au-« cun doute, à enrichir les programmes de nos fêtes nationales, et c'est « rendre un réel service à l'art français que d'arracher à un injuste ou-« bli tant d'œuvres recommandables à des titres divers[2]. » Un peu plus tard, le même écrivain est revenu sur cette idée, à propos de notre second fascicule : « A ce sujet, nous nous permettrons de formuler un « vœu dont la réalisation serait, nous n'en doutons pas, favorablement « accueillie du public français. Pourquoi nos sociétés musicales, nos « concerts dominicaux ne feraient-ils pas entendre quelques-unes au « moins de ces œuvres si intéressantes, injustement laissées dans l'oubli? « Nous voulons espérer que les travaux de M. Constant Pierre ne demeu-« reront pas stériles pour la masse des amateurs de musique et que ses « efforts ne seront pas appréciés seulement par les musiciens érudits. « Il a tiré du sol français et mis au jour des trésors dont l'emploi n'est « qu'une question d'initiative intelligente et d'amour bien compris de « l'art national. Nous aimons à croire que la lecture de ces partitions

[1] *La Révolution Française*, n° du 14 janvier 1894, p. 94. — [2] *L'Art musical*, du 18 janvier 1894, *loc. cit.*

« patiemment reconstituées suggérera à qui de droit une curiosité bien-« veillante... et agissante, que le succès ne manquera pas de récom-« penser[1]. »

Dans son rapport à la Commission de recherches de documents relatifs à l'histoire de Paris pendant la Révolution, M. H. Monin a repris cette thèse et, en concluant, il ajoutait : « Ne sera-ce pas « quelque chose, après avoir lu et compulsé tant d'écrits sur la Révo-« lution, de pouvoir entendre la voix de la Révolution elle-même? »

Enfin, en soumettant ses conclusions au Conseil municipal, M. John Labusquière a fait entrevoir en ces termes une solution aux desiderata exprimés : « Puis, ne sera-t-il pas possible de vulgariser, de faire « connaître au grand public, dans des cérémonies municipales, des « œuvres de plein air, grandioses, émouvantes, évoquant d'impé-« rissables souvenirs, et des œuvres d'un caractère plus intime, ces « chants populaires que patriotes et soldats entonnaient gaiement dans « les circonstances les plus graves en hommes qui sourient au danger, « qui narguent la mort, quand la cause sacrée de la Liberté et de la « Justice les domine et mate en eux l'instinct si puissant cependant « de la conservation? Le peuple de Paris, qui sut apprécier l'œuvre « magistrale si parisienne de Charpentier, la *Muse de Paris*, saurait « apprécier et acclamer ces hymnes de Méhul, Gossec, Rouget de « Lisle, Cherubini, Martini, Lesueur, etc. »

De semblables auditions nous reporteraient aux heures d'enthousiasme qui virent éclore de sublimes compositions et, suivant l'expression de M. H. Monin, on ferait ainsi « revivre musicalement les « fêtes de la Révolution ».

Cette proposition a rencontré de l'écho parmi les journaux qui ont

[1] *L'Art musical*, du 7 juin 1894.

annoncé l'adoption de notre publication par le Conseil municipal. Tenons-nous-en à cette simple citation de M. Alexandre Mercier : « C'est donc une résurrection complète qui a été effectuée; elle nous « permettra de goûter enfin complètement le charme et la force de « la musique révolutionnaire et d'essayer — pourquoi pas? — une « reconstitution parfaite d'une des fêtes de la Révolution. Aussi bien, « la population comme l'édilité parisienne semblent d'accord pour « appeler le retour des fêtes publiques en plein air, et où la partie « musicale aurait une place prépondérante. » (*La Lanterne*, du 26 novembre 1898.)

Ainsi donc le champ s'ouvre, vaste, à de multiples tentatives : concerts privés, conférences, grandes auditions publiques, festivals en plein air, formation d'un répertoire pour les écoles, sociétés musicales, etc.; la matière, abondante, est prête et à la libre disposition de quiconque voudra, dans un dessein quelconque, l'utiliser pour son profit, pour l'instruction du public ou simplement pour son plaisir.

C'est à la sollicitude du Conseil municipal pour les questions artistiques que l'on en devra l'un des principaux moyens, ne l'oublions pas.

C. P.

Décembre 1898.