

DEUXIÈME PARTIE.

CATALOGUE.

NOTICES HISTORIQUES, ANALYTIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES.

I

HYMNES ET CHANTS.

1790.

1. Serment civique, par Gossec.

Exécuté le 25 mars 1790 à l'Hôtel de Ville, à l'exercice des enfants aveugles, dirigés par Haüy.

Journal de la municipalité, p. 571. [Bibl. nat. Lc² 260.]

2. La prise de la Bastille, hiérodrame tiré des Livres saints, suivi du cantique en action de grâces, *Te Deum laudamus*, par DÉSAUGIERS.

Les électeurs de 1789 ayant décidé de faire exécuter chaque année, à Notre-Dame, un *Te Deum* en actions de grâce des événements du 14 juillet, les artistes de l'Académie royale de musique (Opéra) se mirent spontanément à la disposition de l'Assemblée pour cette exécution et invitèrent leurs collègues des autres théâtres à y participer, ainsi qu'il résulte de la délibération du Comité de ladite Académie, en date du 23 juin 1790, dont voici la teneur :

L'Académie royale de musique instruite que l'Assemblée générale des électeurs de 1789 avait arrêté de faire exécuter tous les ans, le 14 juillet, dans la cathédrale de Paris, un *Te Deum* en action de grâces des événements mémorables de cette époque de patriotisme, manifesté par tous les citoyens de la capitale;

Considérant que tous les membres de l'Académie royale de musique ont développé, comme tous les citoyens, dans cette circonstance à jamais célèbre, l'amour du bien et de la liberté, et qu'ils ont concouru avec le plus grand zèle aux efforts faits pour la recouvrer, pense que l'exécution annuelle de ce *Te Deum* appartient spécialement, comme fonctions honorables et patriotiques, à tous les artistes citoyens qui peuvent, à leur exemple, y concourir par l'hommage de leurs talents;

En conséquence, le Comité de régie de ladite Académie royale de musique a nommé MM. Chardini, Cavalhiès, Sallentin, Rochefort et Guénin, ses commissaires, pour faire part de la présente délibération à tous les artistes, leurs collègues, à l'effet de se réunir à eux pour coopérer annuellement à la plus parfaite exécution de cette cérémonie.

Le Comité a aussi arrêté que MM. les Commissaires seroient porteurs de la présente délibération, pour être dans le cas de recevoir l'adhésion de ceux de leurs frères et camarades qui se seront réunis à eux, et que de plus les mêmes commissaires seroient députés auprès de MM. les Électeurs réunis de 1789, tant pour leur communiquer la présente délibération, que pour s'entendre avec eux sur tout ce qui sera relatif, ce jour-là, à l'emploi de leurs talents et de leur zèle patriotique.

Le Comité a, en outre, arrêté que la présente délibération sera inscrite sur son registre et que copie en seroit remise à MM. les Électeurs de 1789, pour être portée sur leur procès-verbal.

Collationné par nous, semainier annuel et secrétaire, soussignés :

DE LA SUZE, semainier annuel; LAYULLE, secrétaire.

Reg. des Procès-verbaux (mss.), etc. [Arch. nat. C* 1 1, p. 761.]
Séance relative à la cérémonie du Te Deum, etc. (Imp. nat.), p. 5. [Bibl. nat. Lb³⁹ 3641.]

Dans une séance tenue à l'archevêché, le surlendemain (25 juin), les électeurs de Paris acceptèrent « avec une vive sensibilité l'offre généreuse et patriotique faite par l'Académie royale de musique d'exécuter annuellement la musique du *Te Deum* » (art. 7), et « l'hiérodrame présenté à l'Assemblée par M. Désaugiers ayant été accepté », ils décidèrent qu'il serait « exécuté à la cérémonie du *Te Deum*, imprimé et distribué à chaque électeur et inséré à la suite du procès-verbal » (art. 6).

Procès-verbaux . . . , p. 755; *Séance relative* . . . ; *Journal de la Municip.*, 17 juillet.

Désaugiers (Marc-Antoine), auteur de plusieurs ouvrages représentés tant à l'Opéra qu'aux théâtres de Monsieur et de la rue Feydeau, et d'une messe à la mémoire de Sacchini, avait extrait de l'Écriture des fragments de versets, dont la succession offrait un tableau assez fidèle des événements qui avaient marqué la prise de la Bastille, et parfaitement adéquat à la situation.

Bien que le livret ainsi formé se trouve dans plusieurs documents contemporains, manuscrits et imprimés, nous en reproduisons, ci-dessous, le texte français, pour la clarté des analyses de la musique que nous donnerons ensuite, à défaut de la musique elle-même :

L'ouverture, par sa légèreté peint la tranquillité du peuple qui a mis sa confiance dans un ministre qu'il chérit; elle est troublée par l'annonce inattendue que vient faire un citoyen de l'exil de ce ministre.

LE CITOYEN.

Peuple, pleurez et que votre joie se change en tristesse. (Jac. 4, 9.)

LE PEUPLE.

Pourquoi?

LE CITOYEN.

Notre protecteur est éloigné.

CHIEF DU PEUPLE.

Malheureux que nous sommes! (Ps. 119, 5). Dieu!

Le tocsin se fait entendre.

LES FEMMES.

Dieu! jetez un œil compatissant sur nous et sur nos enfants! (Ps. 113, 14.)

TOUS.

O Dieu! secourez-nous. (Ps. 78, 9.)

LE CITOYEN.

Reprenez courage et combattez : car vous êtes appelés à la liberté! Nos ennemis ont tiré le glaive pour détruire le faible et l'indigent; que leur glaive entre dans leur propre cœur. (Reg. 4, 9. — Gal. 5, 13. — Ps. 36, 14, 15.)

CHOEUR ET CORYPHÉE.

Prenez les armes : armez-vous du glaive et combattons les puissans. (Ps. 34, 2; ps. 44, 4.)

LE CHOEUR, *d'abord sourdement.*

Prenons les armes : armons-nous du glaive et combattons les puissans.

LE CITOYEN ET LE CHOEUR.

Que nos ennemis rougissent et qu'ils soient dissipés; qu'ils fuyent, et qu'ils périssent! (Ps. 6, 11; ps. 67, 1, 2.)

CHOEUR DES FEMMES PENDANT LE CHOEUR PRÉCÉDENT.

O Dieu! secourez-nous! (Ps. 78, 9.)

LE CITOYEN ET LE CHOEUR.

Oui, Dieu viendra à notre secours.

LE CITOYEN.

Le Seigneur rejette les conseils des princes. Courons et détruisons cette odieuse forteresse. Dieu combattra pour nous. Marchons. (Ps. 32, 10, Isaïe 51, 22.)

On bat aux champs; marche militaire. Le peuple est arrivé au pied de la Bastille; le canon commence à tirer sur lui. On bat la charge. Décharge de la mousqueterie. Les coups de canon redoublent ainsi que les décharges. Pendant le siège le peuple s'écrie :

CHOEUR.

Qu'il s'éroule l'asile de l'esclavage! Qu'il s'éroule! Que ses portes soient renversées! (Jér. 14, 2.)

Une explosion totale de l'orchestre exprime la chute du pont-levis. Le peuple s'écrie :

CHOEUR.

Victoire! Victoire!

La trompette guerrière se fait entendre, ainsi que les plaintes des mourants et des blessés.

CHOEUR GÉNÉRAL.

Vive le roi et la liberté! (Reg., 1 etc.)

LE CITOYEN.

Nos ennemis sont fugitifs, ils n'ont pu résister; et ils seront en opprobre parmi les nations. (Ps. 35 : 13, *Judith*, 4, 10.) Peuples, louez Dieu! (Ps. 116, 1.)

LE CHOEUR.

Dieu! nous te louons, etc. (*Cant. Ambr. et Aug.*).

La prise de la Bastille... 1789, imp. Caillaux; In-4°, 4 p. [Bibl. nat. Lb⁹⁹ 1962 A.]
Procès-verbaux, etc. (mss.), p. 763. [Arch. nat. C⁺ 1 1.]
Confédération nationale ou récit exact., etc. (imp. Garnery), p. 191. [Bibl. nat. Lb⁹⁹ 3767.]
Séance relative à la cérém. du Te Deum, etc. (Imp. nat.), p. 7. [Bibl. nat. Lb⁹⁹ 3641.]
Papiers sur la Prise de la Bastille. [Bibl. nat. mss.]

Cette cantate prêtait assez à l'effet musical et, au dire des contemporains, elle souleva l'enthousiasme et fut vivement louée. On ne peut malheureusement corroborer ces témoignages, la musique de Désaugiers

n'étant pas connue. A-t-elle été détruite? Comment a-t-elle disparu? Nul ne le sait, et il n'y a pas trace qu'elle ait été imprimée. Force nous est donc de recourir aux citations pour jeter quelque lumière sur l'œuvre musicale qui ouvre la série des compositions importantes issues des événements de la Révolution.

A. *Le Spectateur national* du 14 juillet 1790 (p. 176).

[Bibl. nat. Lc² 308.]

On a ensuite exécuté, comme préliminaire du *Te Deum*, un hyérodrame composé de versets tirés des psaumes et des prophètes et applicables à l'intention de la cérémonie. Une ouverture pleine d'expression, de mouvement, d'effets susceptibles de frapper l'âme, en lui rappelant des souvenirs que notre situation présente n'a rendus qu'effrayans, sans les rendre douloureux, a excité le plus grand enthousiasme. La célèbre soirée du 14 juillet y est peinte dans toute sa vérité, dans les détails et dans l'ensemble. Un chant de victoire annonce la chute du château funeste où siègeait l'horrible despotisme; un citoyen rappelle le peuple vainqueur à la reconnaissance qu'il doit au suprême moteur de toutes choses : *Populi, laudate Deum*. Un grand chœur qui commence le *Te Deum* répond à l'invitation du citoyen.

Cette composition fait le plus grand honneur à M. des Augiers, dont les talens déjà justement estimés semblent avoir pris un nouvel essor, pour célébrer le fait presque incroyable qui a rendu aux Français leur liberté, leur caractère et la franchise de leurs aïeux.

B. *Journal de Paris* du 17 juillet 1790 (p. 801).

[Bibl. nat. Lc² 80.]

Mardi on a exécuté dans l'église de Notre-Dame la *Prise de la Bastille*. . . Cette musique est de M. Désaugiers et ne peut qu'ajouter à la réputation de ce compositeur, très avantageusement connu par d'autres productions. On y a trouvé de la chaleur, du mouvement et surtout un très grand effet dans la peinture de l'escalade et de la prise de la forteresse. Le poëme, qui est expressif autant que laconique, est aussi de M. Désaugiers, qui en a composé la narration avec des phrases tirées presque en entier des différens livres de l'Ancien Testament.

C. *Le Véritable Ami de la Reine* ou *Journal des Dames*.

L'ouverture fut un morceau noble, qui pénétra les âmes et les amena par une pénible anxiété à un récitatif qui rappelait des souvenirs terribles; à ce morceau succédait un chœur d'instruments et de voix qui firent retentir la voûte du temple et glacèrent d'effroi tous les cœurs; mais la terreur fut à son comble lorsqu'une cloche lugubre sonna le tocsin. Chacun se regardait d'un air inquiet et se croyait encore au 14 juillet 1789. Bientôt un autre récitatif se fait entendre, change la disposition des âmes et les élève peu à peu au degré d'enthousiasme que devait inspirer la fête du lendemain.

D. *Journal de la Municipalité* du 17 juillet 1790, p. 989.

[Bibl. nat. Lc² 261.]

L'orchestre le plus nombreux et composé des meilleurs musiciens, tant en hommes qu'en femmes, a exécuté un hyérodrame tiré des livres saints et la narration sur la prise de la Bastille, dont la musique a été composée par M. Désaugiers. L'ouverture, par sa légèreté, peint la tranquillité du peuple qui a mis sa confiance

en un ministre qu'il chérit; elle est troublée par l'annonce inattendue que vient faire un citoyen de l'exil de ce ministre; bientôt les cloches imitant le *tocsin* se font entendre au milieu d'une musique alarmante; on bat aux champs, marche militaire; les décharges de la mousqueterie, les coups de canon sont parfaitement imités par les tambours et timbales; une explosion totale de l'orgue et de tout l'orchestre exprime la chute du pont-levis de la Bastille et les chœurs chantent: « Qu'il s'écroule l'asyle de l'esclavage, qu'il s'écroule, que les portes soient renversées »; les chœurs rendent les cris de victoire et de triomphe; la trompette guerrière se fait entendre, ainsi que les plaintes des mourans et des blessés; *Vive le roi et la liberté!* devient l'exclamation générale qu'a terminée le chant du *Te Deum*. Cette musique était pleine de mouvement et de chaleur, et tellement bien exécutée, qu'un aveugle aurait pu croire être au milieu du bruit et du fracas d'un assaut.

E. *Chronique de Paris* du 19 juillet 1790, p. 798.

Plus de 600 musiciens ont exécuté un hiérodrame intitulé *La Prise de la Bastille*, tiré des livres saints, musique de M. Désaugiers, laquelle a produit le plus grand effet; l'exécution, à la tête de laquelle était M. Rey, maître de musique de l'Opéra, a été des plus brillantes. Ensuite on a chanté le *Te Deum*.

F. *Description fidelle de tout ce qui a précédé, accompagné et suivi la cérémonie de la Confédération nationale du 14 juillet 1790* (p. 7).

[Bibl. nat. Lb⁹⁹ 9118.]

Nous ne devons pas oublier le *Te Deum* chanté à Notre-Dame, la veille de ce grand jour; les musiciens de l'Opéra, du théâtre de Monsieur, des Italiens, des Français, de la troupe Montansier et des autres spectacles, tous, jusqu'à ceux d'Audinot, de Nicolet, etc., se sont empressés d'assister à cette auguste cérémonie: jamais nous n'avons vu autant d'artistes réunis, si ce n'est au Panthéon de Londres, où le nombre des concertans se monte quelquefois jusqu'à huit, neuf cents, mille. Les différens versets ont été supérieurement chantés par M^{lle} Rousselois, de l'Académie de musique, et par Messieurs Laïs et Chéron, trop connus du public pour ne pas nous dispenser de parler ici et de leurs talens et de leur civisme: enfin, la direction de l'orchestre a été confiée à M. Rey; son nom lui seul est un éloge. Et jamais *maestro di musica one capella*, comme disent les Italiens, ne posséda à un plus haut degré l'intelligence, la précision, la force, la grâce, l'énergie, le feu. . . , et surtout ce grand art d'électriser ses coopérateurs; en sorte qu'une musique ne dise uniquement ce qu'elle doit dire en effet, et qu'enfin elle produise tous les effets qu'elle doit produire.

L'auteur de la musique est M. Désaugier, lequel s'est déjà fait une réputation dans son art. Mais nous ne pouvons nous empêcher de dire que cette nouvelle et superbe composition doit y mettre le sceau et le ranger parmi les Philidor, les Giroust, les Gossec, les Monseini (Monsigny), enfin parmi nos plus célèbres compositeurs.

L'ouverture de ce *Te Deum* est à la fois simple et majestueuse; seulement, sur la fin, l'artiste, par des dissonances habilement préparées, peu à peu a contristé l'âme, et l'a, pour ainsi dire, conduite par des sensations confuses d'inquiétude et d'anxiété jusqu'à un récitatif, qui a vivement affecté l'auditoire, par les souvenirs terribles et déchirans qu'il rappeloit. Voici à peu près le sens des paroles que nous avons entendues et retenues, malgré l'éloignement où nous étions de la tribune.

« Peuple, l'ennemi s'avance avec des sentimens hostiles et les yeux menaçans,

il brûle de se baigner dans ton sang; que dis-je? Il soupire après le moment où il pourra s'en abreuver. Déjà il ébranle les murailles de la cité. Sors, sors de l'inertie dans laquelle tu es plongé; prends les armes et va combattre. Dieu, va combattre avec toi.»

A ces paroles effrayantes succède un chœur d'instrumens et de voix sourd et sombre, qui nous a glacés les sens de terreur et d'effroi. Mais ce qui y a mis le comble, c'est lorsqu'une cloche lugubre est venue se mêler à ce concert imposant et sublime.

Din, din, din, din, din, din, din, din, din, alors chacun des assistants respirant avec peine, se regardaient avec des yeux inquiets et effrayés. On avait envie de se parler, la voix expirait sur les lèvres. Nos cœurs étoient serrés et nos cheveux sembloient se dresser sur nos têtes : emblème, ou plutôt image de ce que nous avons éprouvé l'an 1789, dans le même mois et à la même époque. Cependant la cloche cesse, l'orchestre, petit à petit, commence à se rasséréner, et, avec lui, l'âme et les yeux des auditeurs; enfin un autre récitatif annonce l'entière défection des troupes ennemies et le tout se termine par des fanfares militaires et un hymne à l'Éternel, en action de grâces.

L'esquisse que nous venons de donner d'un ouvrage qui fait tant d'honneur aux talens de M. Désaugier, est bien faible, sans doute. Mais nous nous estimons heureux si nous avons suppléé par là, en quelque sorte, à l'impossibilité où tous nos compatriotes ont été de venir l'admirer et l'entendre.

Il ressort de ces diverses analyses que plus de 600 artistes — chanteurs et instrumentistes — appartenant aux divers spectacles de Paris, depuis l'Opéra jusqu'au théâtre Nicolet, concoururent à l'exécution grandiose de l'œuvre de Désaugiers dont la valeur fut généralement reconnue et dont l'effet fut vivement ressenti par une nombreuse assistance. Une audition plus restreinte de la *Prise de la Bastille*, scène lyrique à grand chœur, eut lieu six mois après au concert du cirque du Palais royal (*Affiches...*, p. 3179, Bibl. nat. Inv. v. 28327); puis on la donna au concert national exécuté à la salle de l'Opéra de la Porte Saint-Martin, le 25 décembre 1790 (*Journal gén. de politique...*, n° 308; *Affiches*, p. 4066, 4077, Bibl. nat. Inv. v. 28333; *Moniteur*, etc.).

L'année suivante (1791), les électeurs de 1789 organisèrent encore un *Te Deum* à Notre-Dame où ils firent entendre de nouveau l'hyéro-drame de Désaugiers. On n'était admis dans le temple qu'avec des billets. Cette mesure provoqua les murmures de la foule et l'affluence fut telle que l'on força les portes et qu'il en résulta quelque désordre. (*Le Spectateur, Annales patriotiques, Chronique de Paris.*)

L'œuvre de Désaugiers fut encore donnée au concert du peuple, le 26 messidor an II (14 juillet 1794), à l'instigation de la Commission d'Instruction publique qui, dans son rapport au Comité de Salut public, en date du 19 messidor, en proposa l'exécution :

..... L'hiéro-drame du citoyen Désaugiers, exécuté pour la première fois, le 14 juillet 1790, dans le temple (dit alors de Notre-Dame) et dont le citoyen Désaugiers fils a refait les paroles, sera partie du concert.

[Arch. nat. P^{is} 1, 84, et C. PIENNE, *La Musique de la fête du 14 juillet 1794*, dans la *Revue dramatique et musicale* du 30 mai 1894, p. 608.]

Ce fut donc une nouvelle version que l'on offrit au public. A défaut de la musique, nous avons pu en retrouver les paroles demeurées inédites; par elles, nous savons comment Désaugiers arrangea l'œuvre de son père. Aux versets en prose, il substitua des vers inégaux plus ou moins bien rimés; il intercala le chœur d'*Armide* et il fit suivre le chœur final de la chanson des *Marseillais* et du *Ça ira* sans s'inquiéter de l'anachronisme; au reste voici, d'après le manuscrit conservé aux Archives nationales (F¹⁷, 1009, p. 26), le nouveau texte :

LA PRISE DE LA BASTILLE,

HYÉRODRAME DE DÉSAUGIERS PÈRE.

(Une ouverture d'un genre gai exprime la joie et l'espérance que la Révolution commencée donne au peuple. Un citoyen survient.)

LE CORYPHÉE.

Citoyens, suspendez vos fêtes
Vous êtes entourés de pièges, de forfaits.

LE PEUPLE.

Parlez.

LE CORYPHÉE.

Les feux, les fers, les tyrans sont tout
[prêts.
De vos représentants ils menacent les têtes.

LE CHOEUR.

Tyran féroce! affreux courroux.
O ciel écarte les tempêtes
Qui s'élèvent sur nous.
Dieu juste protège-nous.

(Le tocsin se fait entendre.)

LE CORYPHÉE.

Sonnez l'alarme,
Que chacun s'arme.
Détruisez ces fiers oppresseurs.

LE PEUPLE.

Que chacun s'arme,
Sonnez l'alarme.
Détruisons ces fiers oppresseurs.
Dieu juste, conduis nos défenseurs.
Dieu juste, guide nos bras vengeurs.

LE CORYPHÉE ET LE CHOEUR.

Que le trouble et l'effroi disperse
Nos cruels ennemis.
Que notre force les renverse,
Qu'ils soient anéantis,
Qu'ils périssent,
Qu'ils frémissent.

LES FEMMES.

Dieu juste, entends nos cris. . .
(Le chœur du 1^{er} acte d'ARMIDE.)
Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense.
Qu'il n'échappe pas
A notre vengeance.

Marche militaire. Le peuple est censé se mettre en marche et arriver au pied de la Bastille. Le canon de la forteresse se fait entendre.

CHOEUR.

Détruisons ces remparts affreux,
Renversons ces murs ténébreux.
Que sur leurs débris écroulés
Tous les traîtres soient immolés.

Le siège commence. La musique exprime le tumulte, les cris et le désordre résultant d'une attaque réciproque. Une explosion de l'orchestre annonce la chute du pont-levis.

LE PEUPLE.

Victoire, victoire,
Salut et gloire,
Ô patrie, ô liberté!

On chantera à la suite la *Chanson des Marseillais* et l'air *Ça ira*.

Cette nouvelle disposition entraîna quelques modifications, raccords et coupures, dans le texte musical. Bien que l'organisation du concert échet comme de coutume à l'Institut national de musique, c'est Rochefort, chef d'orchestre de l'Opéra, qui fut chargé de l'arrangement et de son exécution, probablement parce que les artistes de ce théâtre l'avaient assurée en 1790. Il correspondit donc directement avec le Comité d'Instruction

publique pour obtenir le personnel et le matériel nécessaires; la requête qui suit donne quelques détails à ce sujet :

Au citoyen Payan, commissaire de la Commission d'instruction publique.

Citoyen, pour l'exécution de l'hyérodrame de Désaugier, 1° nous avons besoin de 4 cloches pour le tocsin. Nous avons emprunté aux électeurs de 1789, les cloches *ut, sol* (qui sont en dépôt à l'Opéra pour l'exécution de l'hymne à la liberté), lesquels les ont obtenues du département de Paris pour l'exécution de cet hyérodrame en 1790 et les soustraire à la fonte à laquelle elles étoient destinées, vu la difficulté de trouver à l'avenir 4 cloches si bien d'accord. Les 2 cloches *ré et la* sont restées à la garde du carillonneur de la ci-devant église de Notre-Dame, le citoyen Guilbert. Je te prie de m'autoriser à les empruntées (*sic*) pour le concert du 26 du courant, sauf à moi de les rendre audit carillonneur, ou les déposées (*sic*) dans les magasins de la nation. Sans cependant privées (*sic*) l'Opéra des cloches *ut, sol*, dont il jouit depuis deux ans et dont il ne peut se passer; 2° une réquisition pour les copistes de l'Opéra et autres pour l'exécution de la copie de cet hyérodrame; 3° un ordre pour avoir 24 tambours, *idem*; 4° une autorisation pour faire tirer plusieurs coups de canon, boète, pour faire le simulacre de l'attaque de la Bastille; 5° un ordre pour faire suspendre les 4 cloches aux 4 coins de l'orchestre.

Tu obligeras ton concitoyen : ROCHEFORT.

Salut et fraternité, ce 21 messidor, l'an 1^{er} de la République une et indivisible.

Les autorisations réclamées par Rochefort lui furent accordées, à l'exception du droit de faire tirer le canon; il fut invité à faire usage des moyens habituellement employés au théâtre :

D'après la demande du citoyen Rochefort au nom des artistes composant l'Administration de l'Opéra, la Commission d'instruction publique l'autorise à mettre en réquisition en son nom les hommes et les choses dont il est fait mention dans l'exposé, à faire exécuter les mesures qui y sont proposées.

Excepté néanmoins l'article 4; une décharge d'artillerie ne paraît nécessaire ni à la fête ni à la musique. . . De grosses caisses employées sur les théâtres à cet usage, mises en nombre suffisant, paraissent devoir produire assez d'effet.

Le citoyen Rochefort rendra un compte exact de l'exécution à la Commission d'instruction publique.

Les mémoires de dépenses de cette nouvelle exécution, que nous avons retrouvés aux Archives nationales, et signalés dans l'article précité de la *Revue dramatique*, donnent des détails précis tant sur le nombre et la nature des parties fournies ou rectifiées et sur le nombre des chanteurs employés, que sur le matériel et le personnel accessoires qu'elle nécessita. Pour les parties d'orchestre, on fit surtout des corrections et annotations sur l'ancien matériel, mais pour le chœur on eut à recopier de nouvelles parties, au nombre de 120; quant aux modifications, si elles ne sont pas précisées, elles se trouvent attestées par le reçu de 72 livres que Rochefort souscrivit (B). Voici ces diverses pièces :

A.

MÉMOIRE DES DÉPENSES FAITES POUR LE CONCERT DU PEUPLE DU 14 JUILLET
OU 26 MESSIDOR AN II DE LA RÉPUBLIQUE.

En vertu de l'arrêté du Comité de Salut public et des arrêtés de la Commission d'Instruction publique des 19, 21 et 22 messidor qui autorisent le citoyen Rochefort à faire tout ce qui sera nécessaire, et de mettre en réquisition les hommes et les choses qui sont indispensables à l'hiérodrame de la *Prise de la Bastille*.

Copie de musique pour le citoyen Leroux, c^t.

18 premiers dessus	72 pages.	
18 seconds dessus	144	
24 haute-contre	72	
24 tailles	144	
36 basses	216	
	648 pages à 4 ^s font	120 ^{tt} 12 ^s
Plus pour le corripnée	7 pages	1 ^{tt} 8
Orchestre : Copié, cotté et corrigé toutes les parties		40 ^{tt} 00 ^s
Pour les copistes qui ont passé les nuits		12 00
TOTAL		<u>183 00</u>

ÉTAT DES OUVRIERS EMPLOYÉS AU TRANSPORT DES CLOCHES
POUR LA FÊTE DU 14 JUILLET.

Alain : 3 journées 1/2 à 4 ^{tt} 10 ^s	15 ^{tt} 15 ^s
6 ouvriers : 3 journées 1/2 à 3 ^{tt} = 10 ^{tt} 10 ^s	60 60
<i>Voitures et gondoles.</i>	
Le 25 : 1 gondole et 2 voitures à 8 places	24 ^{tt} 18 ^s
Le 26 : 1 voiture et 1 gondole pour ramener les cloches de la section Guillaume-Tell au Jardin national	16 12
Le même jour : 1 gondole pour ramener les instruments à l'Opéra	8 6
Le 27 : 2 voitures pour ramener les cloches à l'Opéra	16 6
	<u>144 17</u>
Au citoyen Bourdin, avertisseur de l'Opéra, pour avoir soin de la musique toute la journée	5 00
De l'autre part	183 00
TOTAL	<u>332^{tt} 17^s</u>

Tambours.

Barois, tambour-major	3 ^{tt} 00
Richard, Raudet, tambours instructeurs (à 2.10)	4 20
1 ^{re} légion : 4 tambours à 2 ^{tt}	8 00
2 ^e légion : 4 tambours à 2 ^{tt}	8 00
3 ^e légion : 4 tambours à 2 ^{tt}	8 00
4 ^e légion : 4 tambours à 2 ^{tt}	8 00
5 ^e légion : 4 tambours à 2 ^{tt}	8 00
6 ^e légion : 4 tambours à 2 ^{tt}	8 00
Certifié le présent mémoire véritable arrêté à la somme de	<u>388^{tt} 17^s</u>

Vérifié bon à payer. *Signé* : CHERUBINI, DEVIENNE, SARRETTE, ERNEST, FRÉDÉRIC, PAGNIEZ. Pour copie, *Signé* : GERSIN, secrétaire.

Reçu le montant du mémoire, les chiffres formant la somme de 388^{fr} 17^s, le 7 fructidor. *Signé* : ROCHEFORT.

B.

Je reconnais avoir reçu de l'administration provisoire de l'Institut National de Musique la somme de soixante-douze livres pour le travail que j'ai fait à l'hierodrame de la *Prise de la Bastille*, pour le concert du Peuple du 26 messidor, ou 14 juillet 1794, v. st., l'an 2^e; fait à Paris le 7 fructidor, l'an 2^e de la République une et indivisible. *Signé* : ROCHEFORT.

Pour copie conforme : *Signé* : GERSIN, secrétaire.

[Arch. nat., F¹⁷ 1291.]

En 1790, l'œuvre de Désaugiers se terminait par un *Te Deum*. On jugea qu'il ne pouvait en être de même en 1794 et on le remplaça par le chœur d'*Armide* : « Poursuivons jusqu'au trépas... », de GLUCK, suivant cette indication du programme arrêté le 23 messidor :

La Prise de la Bastille, hierodrame auquel est ajouté le chœur d'*Armide* (Poursuivons jusqu'au trépas).

[Cf. *la Revue dramatique*, loc. cit., p. 610.]

La confirmation s'en trouve dans cet extrait du mémoire présenté par le copiste de l'Opéra :

Poursuivons jusqu'au trépas.

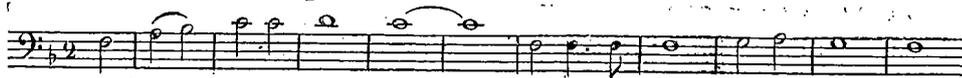
	Pages.		Pages.
20 dessus, à 6 pages font.	120	15 tailles à 3-pages font.	45
15 hautes-contras, à 3 pages ..	45	20 basses à 6 pages.....	120

Orchestre.

20 premiers violons, à 4 pages..	80	3 premières flûtes, à 2 pages..	6
20 deuxièmes violons, à 4 pages..	80	3 deuxièmes flûtes, à 2 pages..	6
15 quintes, à 4 pages.....	60	3 premiers cors, à 1 page.....	3
12 basses, à 4 pages.....	48	3 seconds cors, à 1 page.....	3
6 contrebasses, à 2 pages.....	12	8 bassons, à 2 pages.....	16
4 premières clarinettes, à 2 pages	8	10 serpents, à 2 pages.....	20
4 deuxièmes clarinettes, à 2 pages	8		

Les journaux ne donnent pas de détails sur l'effet que produisit en 1794 cette œuvre qui avait causé une profonde impression quatre ans auparavant; alors que primitivement elle constitua toute la partie musicale, elle ne forma plus en dernier lieu qu'un fragment du programme d'un concert comportant plusieurs autres œuvres importantes.

3. *Te Deum*, musique de GOSSEC.



Te De - um lau - da - mus te Do - mi - num confi - te - mur

Chœur à trois voix d'hommes (haute-contre, taille et basse), avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes, 2 cors, 2 altos (à cordes), 2 bassons, serpents, timbales, 3 trombones, gros tambour, tonnerre, cymbales et grosse caisse.

- a. Partition, chœur et orchestre, autographe; datée du 9 juillet 1790. [Bibl. Cons. vol. n° 10946.]
 b. Partition, chœur et piano. (Constant PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution*, n° 1, p. 1.)

Cette œuvre, expressément composée pour la Fédération du 14 juillet 1790, ne fut exécutée que dans cette unique circonstance. Elle a été écrite peu de temps avant cette cérémonie (9 juillet), ainsi que l'indique la partition, et conçue dans une forme spécialement appropriée aux conditions de l'exécution, qui devait avoir lieu en plein air. Renonçant au style habituel de la musique d'église qui, avec ses développements, ne convient qu'aux auditions en local clos, Gossec écrivit ce *Te Deum* — non en faux-bourdon continué comme l'annonça un programme — mais en plain-chant harmonisé pour trois voix d'hommes et accompagné d'un ensemble d'instruments à vent substitués à l'orgue et à l'orchestre symphonique. L'adoption d'une musique d'instruments à vent pour l'accompagnement du chœur fut certainement motivée par la difficulté de transporter au Champ-de-Mars un orgue assez puissant — difficulté qui fut résolue par la suite — et par la faible sonorité des instruments à cordes si nombreux qu'ils pussent être; néanmoins l'innovation est à noter. La musique militaire, jusque-là vouée à l'exécution de pots-pourris sur des airs d'opéras-comiques, prit dès ce jour un rôle dont l'importance ne fit que grandir, grâce aux musiciens de la garde nationale parisienne réunis par Sarrette et dirigés par Gossec. A la vérité, dans cette première tentative, des altos à cordes furent adjoints aux instruments à vent par l'auteur qui conservait peut-être quelque appréhension quant à la plénitude des parties intermédiaires; mais, dès la seconde, il renonça à cette addition, n'empruntant plus aux instruments à cordes que la contrebasse qui n'avait aucun équivalent soit dans la famille des bois, soit dans celle des cuivres. Dans ce *Te Deum*, les instruments intervinrent pour soutenir le chœur en de larges accords — ainsi que l'aurait fait l'orgue à l'église — et remplir, par des interludes, les intervalles ménagés pour laisser reposer les voix. Dans ces sortes de ritournelles, ils étaient traités comme à l'ordinaire, suivant le caractère des motifs mélodiques, assez disparates en l'espèce, ainsi qu'on le verra plus loin.

Si l'on s'en rapportait à Fétis, un orgue, tenu par Méreaux, aurait figuré au nombre des instruments d'accompagnement. Ni les récits des préparatifs de la cérémonie, ni les comptes rendus n'en font mention, et la partition n'en comporte aucune partie spéciale. Si donc il se trouva un orgue à cette solennité, il a simplement doublé les parties de chœur pour guider et renforcer les voix; mais il paraît plus probable qu'il y a eu confusion dans les souvenirs de l'auteur du témoignage invoqué; il fut présent à l'une des fêtes ultérieures de la Révolution, nous le verrons, mais non pas, selon toute apparence, à celle de la Fédération de 1790.

La composition de Gossec s'inspire en général du style liturgique sans en avoir toute la sévérité. Elle offre un contraste singulier entre le carac-

tère religieux de la mélodie qui s'allie bien aux paroles sacrées, et le caractère pour ainsi dire « laïque » de l'accompagnement. Ce contraste est surtout rendu sensible par l'intercalation, dans les versets, de motifs d'un mouvement vif, au rythme sautillant, dont la présence ne laisse pas d'étonner quelque peu. Mais il ne faut pas l'oublier, la musique dramatique, chez Gluck même, autorisait — ou expliquait — de telles fantaisies.

La musique est solennelle, parfois grandiose, bien rythmée et d'une écriture nette et sèche; c'est une œuvre de raison plutôt que d'imagination. Les versets *Judex crederis*, *Te ergo quæsumus* et *Salvum fac* sont d'une bonne facture. Gossec a augmenté l'effet dramatique du premier en introduisant tout à coup dans l'orchestre les trombones, gros tambours, tonnerre, cymbales et grosse caisse, silencieux jusque-là.

L'harmonie est simple et généralement correcte; toutefois on rencontre quelques gaucheries, des platitudes ou des incorrections d'autant plus regrettables qu'elles pouvaient être facilement évitées. Il faut croire qu'à cette époque on y attachait peu d'importance, car elles se retrouvent chez certains maîtres : Lesueur, par exemple. Disons cependant que les œuvres de Méhul et Cherubini en sont exemptes. Signalons simplement les octaves ou quintes consécutives des mesures 88, 89, 238, 480-481. Le manuscrit de Gossec ne porte pas trace de nombreuses ratures, ce qui semble indiquer que l'inspiration est venue facilement et rapidement. L'approche de la fête ne laissait guère de temps à la réflexion, et c'est seulement le 9 juillet, ne l'oublions pas, que fut terminée la composition qui devait être exécutée cinq jours après. Ces quelques remarques ne sauraient donc entacher le mérite, ni amoindrir la réputation de l'auteur.

Le *Domine salvum* qui suit le *Te Deum* est d'une simplicité n'excluant pas la grandeur. Le 9 juin précédent, à la fête de la Fédération célébrée à Chartres, on avait chanté — peut-être pour la première fois — : « Domine salvam fac gentem », puis « fac legem » et, enfin, « fac regem », et cette innovation parut si heureuse, dit le *Journal général de France* du 21 juin, que les assistants firent retentir l'église de leurs applaudissements. Elle se trouva consacrée dans la version de Gossec.

D'après certains programmes et comptes rendus contemporains, le peuple aurait participé à l'exécution du *Te Deum* en chantant alternativement avec le chœur (*Cérémonial de la Conféd.*, Bibl. nat. Lb³⁹ 3755; *Journal de la Municip.* du 6 juin). Un coup d'œil jeté sur la partition montre qu'elle a été écrite pour des musiciens. De plus, eût-on voulu associer le peuple à ces chants qu'il aurait été impossible de les lui apprendre dans le court intervalle qui sépara l'achèvement de l'œuvre de son exécution.

Les publications donnant des détails sur les exécutants sont peu nombreuses. Dans l'une, nous voyons que le *Te Deum* devait être « accompagné d'instruments militaires, 300 tambours et 300 instruments à vent, dont 50 serpents » (*Détails de la fête nationale du 14 juillet 1790 arrêtés par le roi*, Bib. nat. Lb³⁹ 3754; Arch. nat. AD viii. 16); dans l'autre, nous

lisons ces lignes : « à peine le pontife eut-il entonné le cantique d'actions de grâces, que des milliers de voix se joignirent à celles des lévites; 1,200 musiciens placés au côté droit de l'autel exécutèrent ce cantique ainsi que des vœux pour le peuple, pour l'assemblée nationale et pour le roi, d'après la musique de Gossec, que l'on peut appeler le chantre de la religion et qui donne à ces différents morceaux ce ton noble et majestueux auquel son art sait prêter tant de force et de charmes. . . » (*Moniteur*, n° 204 bis du 23 juil. 1790).

Dans un volume de musique conservé à la bibliothèque de Nantes (n° 22208), nous avons vu ce curieux certificat, entièrement écrit par Gossec :

Je certifie que les s^{rs} Huard et Joly, tous les deux ouvriers machinistes de l'Opéra, ont été employés pour le port de la grosse caisse appelée *le tonnerre de l'Opéra*, à l'usage de la musique, à la Fédération générale du 14 juillet 1790, et que pour cet emploi il leur est dû la somme de 24^{fr} ce qui fait 12^{fr} pour chacun, prix convenu et tel qu'il est mentionné au mémoire des dépenses concernant le port des instruments pour cette cérémonie.

En foy de quoi je leur ai donné la présente attestation pour servir au besoin.

Paris, ce 27 may 1791.

GOSSEC.

Une note marginale indique que l'ordonnance de paiement a été délivrée le 10 juin 1791.

4. Ode en marche nationale, pour être chantée en chœur et à grand orchestre, dédiée à La Fayette, par M. Florido TOMBONI (Paris, chez l'auteur, rue de Cléry).

Chronique de Paris, du 13 juillet 1790, p. 776.

Cette œuvre n'est pas autrement connue que par l'annonce de la *Chronique*.

5. Poème séculaire ou Chant pour la Fédération du 14 juillet, par FONTANES : « Dans le temple de Mars, un peuple fier et libre. . . »

Confédération nat. ou récit exact, etc., p. 186. [Bibl. nat. Lb³⁹ 3767; Bibl. V. P. 3235 bis et 3236.]

6. Le Chant du 14 juillet, par M.-J. CHÉNIER, musique de GOSSEC.



Dieu du peuple et des rois des ci . . . tés, des cam - pa - gnes

Strophes extraites de l'*Hymne pour la fête de la Fédération le 14 juil. 1790*, imp. Didot jeune, 8 p. in-8° Bossange [Bibl. nat. Ye 4016], art. bibliog. dans le *Journal gén. de France*, du 13 juil., p. 794; *Journal de la Soc. de 1789*, n° 11, 10 juil. [Bibl. nat. Lc² 402]; *Conf. . . 1790* [Bibl. nat. Lb³⁹ 3767]; *Strophes qui seront chantées au champ de la fédération, le 14 juillet 1792*, paroles de M. J. Chénier, mus. de Gossec, imp. de la municipalité [coll. Lacombe]; *Commémoration nat. du 14 juil., décret du corps législ. sur le cérémonial. . .*, 14 juil. 1792, p. 10. Paris, imp. Dubosquet (Bibl. V. P. 12272); *Ordre et la marche. . .*, p. 3, sous ce titre : *Chant harmonique du 14 juillet*, imp. Renaudin, an VIII (Bibl. V. P. 12272).

Chœur à trois voix d'hommes avec accompagnement de 2 flûtes, 2 clarinettes en *si b*, 2 trompettes en *mi b*, 2 cors en *mi b*, 3 trombones, bassons, serpent.

- a. Partition de chœur à trois voix sans accompagnement, dans le *Courrier des 83 départements*, par Gorsas, du 13 juillet 1791, t. xxvi, p. 204. [Bibl. nat. Lc² 162].
Les paroles placées sous la musique de ce chœur sont celles de l'*Hymne à Voltaire*, de M.-J. Chénier : « Ce ne sont plus des pleurs... » (Voir *g.* ci-dessous et n° 7 ci-après.)
- b. Partition de chœur avec accompagnement d'orchestre symphonique, intercalée dans le *Triomphe de la République* ou le *Camp de Grand-Pré*, divertissement lyrique de Chénier, Gardel et Gossec, représenté à l'Opéra le 27 janvier 1793 (Ed. Mozin, H. Nadermann, etc., p. 20), annoncée dans les *Affiches* du 30 pluviôse an 11 (18 février 1794), p. 6223. [Bibl. nat. Inv. V. 28365.] Accompagnement différent à chaque strophe.
- c. Édition pour une voix in-16 : *Du triomphe de la liberté* (extrait du *Camp de Grand-Pré*, voir n° 2180) (Frère). [Bibl. J.-B. Weckerlin; Bibl. Sén., cart. 7, cote 357.]
- d. Partition de chœur sans accompagnement (Mag. de mus. fêtes nat., n° 61, in-8°, 1796). [Bibl. nat. Vm⁷ 16888; Br. Mus. E 1717 b (23)]; sans numéro d'édition : [Bibl. nat. Vm⁷ 16889, 16890; Bibl. de l'Op.; Bibl. de la Chambre des Députés.]
- e. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre gravées. (Mag. de mus. fêtes nat., n° 17, in-4°, 1796. Cf. Constant PIERRE, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, p. 129.) Même accompagnement pour chaque strophe. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 22; *Musique d'instr. à vent ou d'harmonie*, paquet 14 bis; Bibl. Nantes, 22208.] — Part. de chœur. [Bibl. Op.]
- f. Partition de chœur sans accompagnement (*Rec. des Époques*, an vii, p. 2), avec cette mention : « Chanté pour la première fois au Champ de Mars, le jour de la Fédération, 1790 ». [Bibl. Cons. vol. n° 26183.]
- g. Partition de chœur sans accompagnement. (Constant PIERRE, *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française*, 1893, p. 87.) [Bibl. Cons. n° 27698; Bibl. nat. Vm⁷ 7956.] Reproduction de l'édition *a* ci-dessus.
- h. Partition, chœur et orchestre d'harmonie, reconstituée par Constant PIERRE (mss.). [Bibl. de l'auteur.]
- i. Transcription pour piano seul, par Constant PIERRE (*Piano-Soleil* du 14 juillet 1895, *Quatre hymnes et chants*, etc. [Bibl. nat. Vm⁷ 17185.]
- j. Partition de chœur avec accompagnement de piano, d'après l'édition *e.* (Constant PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution*, n° 2, p. 14.)

Le grand enthousiasme soulevé par la fédération générale fixée au jour anniversaire de la prise de la Bastille fit éclore divers projets de célébration. Un peintre nommé François, qui composa par la suite plusieurs chants patriotiques, avait émis l'idée « que le brave peuple qui, par son désintéressement et sa fermeté à préparer cette fête à la nation, ne fût pas privé du plaisir de chanter son bonheur ». Il proposa en conséquence « qu'il soit chanté en français un hymne à la liberté, mis en musique par un célèbre compositeur ». Le *Journal de la Municipalité* (n° du 6 juin 1790) appuya cette motion en disant : « Il n'est pas de poète qui ne s'empresse de bien faire pour célébrer un si beau jour. Le *Te Deum* pourrait précéder la prestation du serment civique et l'hymne terminerait la cérémonie ».

Quelques jours après, à la date du 24 juin, dans une lettre adressée aux auteurs de la *Chronique de Paris*, un correspondant anonyme revenait sur cette idée d'un hymne français chanté par le peuple, non sans protester contre le choix du *Te Deum* dans cette circonstance.

Quelques extraits de sa longue épître feront connaître ses arguments et ses désirs :

Je sais qu'au moment du serment le canon ronflera; les drapeaux de la liberté s'élèveront; une forêt de piques, de sabres, de bayonnettes s'agiteront; je sais bien, moi, que je verserai des larmes en pressant mon fusil; mais à l'Éternel que lui dirai-je? Plein de lui, plein de la liberté, tourmenté de l'enthousiasme qu'elle inspire, croit-on me contenter en me faisant crier ce *Te Deum* que je n'entends pas.

D'abord pourquoi parler latin le jour de la fête des Français?

Le *Te Deum!* mais des tyrans l'ont fait chanter, mais on l'a chanté pour la naissance de Charles IX, pour la naissance de Louis XIV : on l'a chanté pour des crimes, on l'a chanté pour des puérités; et certes ce qui a été bon pour tout cela, je n'en veux point pour le 14 juillet.

Le *Te Deum!* On le chante quand on bat, souvent quand on est battu, toujours quand on fait du mal, quand on a ravagé des campagnes, brûlé des villes, quand on a assommé par milliers des pauvres diables qui n'étoient établis que pour tuer ou être tués. Ah! ce n'est pas là l'hymne du 14 juillet.

Après le passage de la mer Rouge, Moïse composa un cantique qui ne vaut pas le miracle, mais qui, fait pour l'événement, est bien au-dessus de ce *Te Deum* tant chanté, enfant d'un évêque d'Afrique. . . Horace se seroit immortalisé, quand il n'auroit fait que son *Carmen seculare*.

Ce que les Juifs ont pu faire, ce que les fiers Romains ont fait, les Français libres le feront.

Il est vrai, Jean-Baptiste est mort; Piron, plus nerveux que lui, n'existe plus; eh bien! nous n'aurons pas un chef-d'œuvre.

Je ne le demande pas, il y auroit de l'injustice à l'exiger; mais je demande un hymne françois, qui ne soit qu'au-dessus du *Te Deum*. Certes, nos jeunes poètes ne doivent pas craindre de se mesurer avec S. Augustin. . . Pourquoi l'auteur de *Charles IX* n'entreroit-il pas en lice? Ce jeune poète n'est pas tout à fait un prodige; mais l'évêque d'Afrique n'est pas un Horace. Ah! si le breton qui a rédigé l'adresse et le serment de nos frères de Puntivy, vouloit faire des vers, je ne serois plus en peine; il nous auroit bientôt fait un cantique simple et énergique comme le serment, majestueux et grand comme le 14 juillet.

Que l'exécution soit simple! De jeunes garçons qui ne seront pas tondus; de jeunes filles naïves comme la liberté. . . chanteront l'hymne au Dieu de la liberté. Un refrain sera répété par le chœur, par un chœur de 24 millions d'hommes. . .

Dès le lendemain de la publication de cette lettre, le 9 juillet, un citoyen qui signait *L'enfant de la liberté*, s'associa chaleureusement à l'opinion exprimée par l'intermédiaire de la *Chronique de Paris*, mais trouvant la proposition irréalisable dans un délai trop restreint, il exprimait aux auteurs de ce journal le vœu que l'on cherchât dans les ouvrages dramatiques existants un morceau connu s'adaptant à la circonstance :

Tous les zélés patriotes, et il n'en existe plus d'autres, applaudissent avec transport à la lettre de M. R. que vous avez insérée dans votre feuille d'hier. Un peuple régénéré, un peuple qui célèbre la conquête de sa liberté, doit parler un langage nouveau. Plus de *Te Deum*; l'abus qu'on a fait de ce cantique, ne nous permet pas de le chanter dans l'auguste fête du 14 juillet, et il nous en faut un autre. Mais cette idée, vraiment patriotique de M. R., paraît être un peu tardive; et quoi qu'il

ne soit rien d'impossible au génie échauffé du saint enthousiasme de la liberté; quoiqu'un si noble sujet puisse créer des génies, peut-on se flatter que, dans un aussi court intervalle, nos poètes et nos musiciens pourront enfanter une production digne d'une cérémonie si solennelle? et ne pourrait-on pas y suppléer, en cherchant dans les œuvres de nos meilleurs compositeurs, des morceaux dont les paroles s'appliquassent au sujet? Il me semble surtout que le chœur sublime qu'a fourni au génie du célèbre Sacchini cette strophe pleine d'harmonie, de la Bruère :

Grand Dieu ! de mille maux accablez le coupable.

Ce chœur de *Dardanus*, connu de tout le monde, ne peut que produire le plus grand effet.

Chénier n'avait pas attendu qu'on lui adressât une invitation pour composer l'hymne que l'on sollicitait de son génie, ainsi qu'il résulte de la lettre publiée par la *Chronique de Paris* du 10 juillet :

J'ai vu hier dans votre journal, messieurs, l'invitation que me fait un ennemi du *Te Deum*, de composer un hymne pour la fête du 14 juillet. J'avais eu cette pensée il y a longtemps, et l'ouvrage est fait depuis plusieurs jours. Il paraîtra, de mon aveu, dans quelque journaux; mais je désavoue toute édition qui sera publiée séparément, à l'exception de celle qui porte le nom de M. Bossange et compagnie.

Marie-Joseph CHÉNIER.

L'œuvre annoncée par le célèbre poète fut imprimée, comme il l'avait dit, par les soins de l'éditeur Bossange, sous le titre : *Hymne pour la fête de la Fédération*, et le *Journal général de France* en parla dans son numéro du 13 juillet¹. Cet hymne se compose de 26 strophes de chacune quatre vers. Il est conçu suivant les règles traditionnelles de l'ode française, et il ne paraît pas qu'il ait été destiné à être mis en musique. Il débute par cet alexandrin :

Il est venu le jour où, depuis une année, . . .

Dans le compte rendu d'un banquet donné le 18 juillet, il est dit que « deux belles strophes de l'hymne de M. Chénier ont été lues (Soleil . . . et « Feu pur . . .) et applaudies avec transport; un musicien les a même improvisées assez heureusement; alors toutes les voix ont formé un magnifique concert ». (*Confédération*, etc. Bibl. nat., Lb³⁹ 3768.)

Quel fut l'improvisateur et qu'est devenue son œuvre? Nul ne l'a dit et rien ne peut faire supposer qu'il s'agisse de Gossec et du chant à trois parties qu'il nous a transmis, trop complexe pour qu'il ait pu être exécuté à l'improviste par les assistants.

L'hymne de Chénier ne fut donc pas exécuté à la fête de la fédération du 14 juillet 1790; cela eût été matériellement impossible, la musique n'ayant pu être composée assez tôt. Le fait se trouve d'ailleurs confirmé par ces lignes extraites du journal *Les Révolutions de Paris* :

J'ignore si ce poème a été adressé au Comité de la Fédération, si ce Comité s'est empressé de le remettre à des compositeurs; ce qui est très constant, c'est qu'il n'a pas été chanté dans les fêtes publiques.

¹ Le *Journal de la Société de 1789* en reproduisit 25 strophes dans son numéro du 10 juillet 1790.

Si l'on connaît clairement la date et les circonstances dans lesquelles l'hymne de Chénier a été composé, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'œuvre de Gossec. Nous avons pu cependant établir que la musique de l'hymne qu'on appela plus tard le *Chant du 14 juillet*, avait été publiée le 13 juillet 1791, par le *Courrier des 83 départements* (voir ci-dessus n° 6 a), avec le titre et les paroles de l'*Hymne à Voltaire* (voir n° 7), et nous l'avons reproduite en 1893 dans *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française* (p. 7). Néanmoins, cinq ans après, M. J. Tiersot écrivait encore : « Cependant, il ne semble pas que sa musique ait été exécutée, peut-être même écrite, avant un assez long temps; en tout cas, on n'en a pas retrouvé de traces certaines avant le commencement de 1793 ». (*Le Temps*, du 13 juillet 1898.) Sans en divulguer encore la source, nous rappelâmes notre découverte et notre réédition². Alors notre contradicteur réclama vivement, dans le *Ménestrel* (n° du 17 juillet), la désignation de la feuille périodique à laquelle nous nous référions : « Soit, mais nous aimerions bien savoir le nom de ce journal, son titre, sa date et où on le trouve », ajoutant toutefois : « mais je ne sais pourquoi quelque chose me dit que je n'ai rien à craindre de cette éventualité ». Malgré son assurance, notre confrère s'inquiéta et, ayant été mis par un tiers³ « sur une bonne piste », il put enfin constater que « le *Courrier des 83 départements* contient la même musique que le *Chant du 14 juillet*, noté pour trois voix d'hommes, sans aucun accompagnement, telle enfin que M. C. Pierre l'a reproduite ». « Il est donc prouvé maintenant, concluait-il, que la musique du *Chant du 14 juillet* était composée et déjà imprimée en 1791⁴. »

S'il n'y a plus de contestation quant à l'existence du texte musical dès 1791, une question se pose relativement aux paroles placées sous ce texte. Gossec composa-t-il sa musique sur les vers de l'hymne à Voltaire, auxquels on substitua plus tard ceux de l'hymne pour la Fédération, ou, inversement, prit-il ce dernier pour texte de sa composition, et le poème en l'honneur de Voltaire y fut-il simplement adapté ensuite ?

Dans le premier cas, composition directe sur les paroles de l'hymne à

² M. Constant Pierre lui répond : « Des preuves existent pourtant; déjà je les ai signalées en 1893. Non seulement la musique de Gossec était composée, mais elle était publiée en 1791. A l'occasion de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon, elle parut avec les vers écrits par Chénier pour cette cérémonie. C'est cette édition, datée, que j'ai reproduite dans mon recueil *Musique exécutée...* » (*Le Temps*, 14 juillet 1898). — D'autres journaux ont mentionné notre rectification : l'*Événement* (14 juillet), l'*Écho de Paris* (15 et 21 juillet), etc. — ³ C'est M. Tiersot lui-même qui l'a constaté; « je dois à M. G. Isambert la communication d'un renseignement qui va nous permettre de faire accomplir un grand pas à la question controversée naguère, des origines musicales du *Chant du 14 juillet* de Gossec ». (*Le Ménestrel*, 14 août 1898, p. 259.) — Remarquons que le « grand pas » était déjà accompli depuis notre publication de 1893. —

⁴ Cf. *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution* par Constant PIERRE, 1898, p. 10 et 29. Néanmoins, quoiqu'il eût ainsi reconnu le bien fondé de notre assertion, notre confrère — regrettant sans doute cet aveu — chercha, dans un autre article, à équivoquer : « Il en résulte, dit-il, que celui-ci (M. Pierre) se vante en faisant croire qu'il a découvert que la musique du *Chant du 14 juillet* était connue à l'époque de la fête de Voltaire : c'est moi qui ai découvert cela; et, quant au document lui-même, il n'en a été que l'imprimeur inconscient. » Inconsciemment ou non, comme l'on voudra, nous avons toujours découvert la musique de Gossec, puisque nous l'avons réimprimée en 1893; nous n'avions pas, par suite, à faire croire que cette musique était

Voltaire, on ne s'explique pas pourquoi Gossec aurait écrit deux versions musicales sur les mêmes vers et pour la même cérémonie (n^{os} 6 a et 7 a, b). Cela ne serait certes pas impossible, mais il en faudrait fournir la preuve. S'il en a été ainsi, le *Chant du 14 juillet* ne proviendrait donc que de l'utilisation d'un texte musical écrit pour la fête de Voltaire. C'est une question qui, dans l'état actuel, ne peut être résolue. Néanmoins, quelle que soit leur origine, l'existence, à la même époque, de ces deux versions, est indiscutable.

Dans le second cas, adaptation occasionnelle de la musique de l'hymne de la Fédération aux paroles de l'hymne à Voltaire, il faudrait supposer que la musique du *Chant du 14 juillet* était déjà connue du public et qu'elle fut alors publiée avec les paroles de l'hymne du jour pour qu'il pût participer à l'exécution. Cette coopération populaire serait admissible si l'on se trouvait en présence d'un chant monophone, mais il s'agit en l'espèce d'un morceau écrit à trois parties et dépassant les facultés musicales de la masse. Mais de ce qu'il ne semble pas que la musique du *Chant du 14 juillet* ne fut pas connue du peuple, il ne s'ensuit nullement qu'il n'y eut pas adaptation et qu'elle n'ait pas été composée antérieurement. Toutefois, sa publication avec les paroles de l'hymne à Voltaire ne laisse pas de soulever un problème embarrassant, surtout si l'on considère que cette musique s'accorde mieux avec les sentiments exprimés par le poète dans l'*Hymne pour la fédération*, que dans celui qu'il écrivit à la gloire du grand philosophe.

En résumé, aucune conclusion ne peut être proposée; les deux cas qui viennent d'être relatés offrant un dilemme dont on ne saurait sortir sans se hasarder : on doit se borner à constater. Cependant, il est certain que, composée sur les vers de l'un ou de l'autre des hymnes en question, la musique de Gossec fut rendue publique au moins le 13 juillet 1791.

Le *Chant du 14 juillet* a été tiré de l'*Hymne pour la fête de la fédération* comprenant 26 strophes composées de trois alexandrins suivis d'un vers

connue à l'époque de la fête de Voltaire, puisque nous le prouvions en la publiant et en indiquant ainsi notre source : « Nous l'avons extrait d'une feuille périodique, qui, au lendemain de la cérémonie, le publia tel que nous le reproduisons . . . », c'est-à-dire après le 11 juillet. Et c'est après avoir persisté dans son opinion (première audition en 1793) pendant cinq ans, se refusant à considérer « comme véridique » notre indication — imprécise à dessein — et en fondant sa négation sur la fausse hypothèse d'une adaptation postérieure (v. n^o 7, ci-après), que notre contradicteur a encore écrit : « Quant à la production même de cette date (1791), c'est encore moi qui en ai donné le premier la preuve, puisque c'est dans le numéro du 14 août dernier (1898) que j'ai apporté le document que M. Pierre avait refusé jusqu'alors et que lui-même ne l'a présenté que dans le numéro du 4 septembre ». Dans l'espèce, notre confrère a simplement bénéficié de circonstances toutes matérielles, les obligations d'un journal musical hebdomadaire — au moment des concours du Conservatoire — ayant fait différer l'insertion de la réponse que, dès le 20 juillet, nous avons demandé au directeur du *Ménestrel* de vouloir bien nous accorder (voir p. 243, col. 1); à cette époque, M. Tiersot ignorait encore le document que nous avons annoncé, dont il eut ensuite connaissance, non par sa propre initiative — il ne l'a pas trouvé lui-même — mais par le secours d'une tierce personne (voir ci-dessus, note 2), ce qu'il eût dû rappeler pour être exact; c'est là une autre circonstance dont il a encore profité par hasard.

de huit syllabes; six strophes seulement ont été utilisées par le musicien, les 8^e et 9^e, plus les quatre dernières. Des variantes se remarquent dans les différentes éditions faites à diverses reprises (1790, 1792, 1793, 1796). Aux premier et troisième vers du deuxième quatrain (ex 9^e), on substitua ceux-ci en 1792 :

Tu vois se rassembler dans cette auguste enceinte
Chantant les droits du peuple et la liberté sainte⁵;

mais on revint ensuite à la version originale.

Les trois premiers vers du 25^e quatrain de la première version ainsi conçus :

Malheur au despotisme et que l'Europe entière
Du sang des oppresseurs engraisant ses sillons
Soit pour notre déesse un vaste sanctuaire.

furent remplacés par ceux-ci dans les éditions musicales postérieures à 1793 :

Que les fers soient brisés; que la terre respire;
Que la raison des lois parlant aux nations
Dans l'univers charmé fonde un nouvel empire.

Une remarque encore. Dans les deux publications de cet hymne faites par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, l'une, signalée ci-dessus sous la lettre *e*, ne contient que les six strophes dont il vient d'être question; l'autre, désignée par la lettre *d*, comprend 12 strophes de la version originale. Cette dernière édition présente quelques variantes avec la version initiale de Chénier. Au troisième vers de la 1^{re} strophe (8^e de l'édition princeps), on a substitué *adore* à *honore*, et le premier hémistiche du 2^e vers de la 8^e (19^e *id.*) est devenu : *A sa voix souveraine*, par la suppression de : *Pour fonder sa puissance*.

L'on ne possède pas de témoignage absolument précis concernant l'audition publique du *Chant du 14 juillet*. L'insertion du texte poétique dans les journaux et programmes avec cette mention : « *Hymne pour la cérémonie de la Fédération* », ou bien « *Hymne pour la fédération française en 1792* », indique que l'exécution était projetée; d'autre part, la *Trompette du père Duchesne* donne ce texte dans son numéro du 20 juillet, c'est-à-dire après la cérémonie, avec cette indication : « *Strophes chantées à la Fédération* ». Si l'on considère en outre que la *Chronique de Paris*, en faisant le récit de la journée, constate d'abord « qu'au bas d'une des faces de l'autel, vis-à-vis de l'assemblée nationale, était l'orchestre pour la musique », puis que « le corps de musique a occupé l'orchestre en face de l'assemblée nationale », il semble bien que l'œuvre en question ait été entendue. Si de nombreux musiciens ont été réunis, c'est bien pour exécuter quelque chose; or, aucun morceau n'est mentionné. Évidemment ce silence ne doit pas forcément conduire à l'affirmative, mais il ne s'ensuit pas non plus qu'il impli-

⁵ *La Trompette du Père Duchesne*, n° 64 du 20 juillet 1792. (Bibl. nat., Le² 449.) — *Chronique de Paris* du 17 juillet 1792, p. 795.

que fatalement la négative, étant donnés les indices — quelque fragiles qu'ils soient — fournis par d'autres sources. Ce laconisme des comptes rendus à l'égard des œuvres musicales se rencontre fréquemment à cette époque.

Des auditions plus suivies de ce chant furent données au théâtre de l'Opéra à dater du 27 janvier 1793. L'année précédente, Gardel avait fait avec Gossec un opéra-ballet sur des motifs d'airs patriotiques (Veillons au salut de l'Empire et la Marseillaise) représenté avec succès sous ce titre : *Offrande à la liberté*. Puis, avec Chénier, ils composèrent un divertissement lyrique, intitulé : *Le triomphe de la République ou le Camp de grand Pré*, dans lequel quatre des hymnes écrits pour les fêtes publiques furent intercalés⁶. C'est le *Chant du 14 juillet*, exécuté par les guerriers adressant à leur réveil des hymnes à l'Éternel, qui formait la première scène de l'ouvrage. Pendant longtemps les représentations se succédèrent au théâtre.

Cet hymne fut chanté ensuite à la séance de la Convention du 14 juillet 1793 par « trois artistes » (*Moniteur*, n° 198). On l'entendit encore à la fête donnée au théâtre des Arts, le 16 brumaire an II (27 octobre 1793), pour l'inauguration des bustes de Marat et Le Pelletier (les *Spectacles de Paris*). Puis les auditions cessèrent pendant quelques années — de nouveaux chants surgissaient — ; elles reprirent en l'an V (1797) pour l'anniversaire du 14 juillet (*La Décade philosophique*, p. 181), et il y en eut deux au cours de l'an VII. Le 30 ventôse (20 mars 1799), Chéron, Laïs et Lafond chantèrent l'hymne de Chénier et Gossec à la fête de la Souveraineté du peuple célébrée dans l'enceinte du Conseil des Cinq-Cents (*Moniteur* du 4 germinal, p. 752); il figura au programme de la fête du 14 juillet suivant (Bibl. nat., Lb⁴² 723), ainsi qu'à celui de la même fête dite « de la Concorde » en l'an VIII (*Anniv. du 14 juillet*, etc. Bibl. nat., Lb⁴³ 96 et Arch. nat. AD VIII 18; F¹⁰ I 87; *Ordre, marche*, etc. Bibl. nat. Lb⁴³ 543); enfin, on le trouve en l'an IX (1801) pour la dernière fois dans les cérémonies officielles, parmi les morceaux exécutés au concert donné aux Champs-Élysées à l'occasion du 14 juillet (*Courrier des spectacles*, n^{os} 1599 et 1603).

Le *Chant du 14 juillet* compte au nombre des plus belles inspirations de Gossec. C'est une œuvre superbe, imposante et de grande allure. La mélodie est pleine de souplesse et d'une grande pureté de forme; la phrase : « Ici sont rassemblés... », notamment, est d'un contour remarquable. Chaque strophe est formée de deux quatrains du poème. L'harmonie est simple et solide; elle contribue pour une large part au caractère majestueux de l'ensemble.

Cet hymne se chante indifféremment en trio ou en chœur à voix d'hommes, avec ou sans accompagnement. Dans ce dernier cas, il suffit de supprimer la ritournelle reliant les deux motifs (9 temps, mesures

⁶ Voir à ce sujet la note 1 du numéro 13 ci-après.

26-28). Gossec excellait dans ce genre de composition; on lui doit un magnifique *O salutaris* sans accompagnement, dont vingt années n'épuisèrent point la vogue et qui fut transcrit pour trois cors, transformé en *Hymne à la liberté* (v. n° 80) et finalement intercalé dans l'oratorio *Saül* donné à l'Opéra en 1803. Le *Chant du 14 juillet* n'est pas moins estimable.

6*. **Cantate patriotique pour l'an 1790**, paroles de SOBRY, musique de FOIGNET : « Un nouveau jour luit pour la France... »; imp. Jacob Sion.

Au faux titre on lit cette mention écrite à la plume : « l'exécution s'en fera lundi soir 1^{er} novembre, au Cirque... ». Ce poème contient 16 pages d'*Observations préliminaires*. L'auteur avertit qu'à l'instar du *Poème séculaire* d'Horace, il fait intervenir successivement et concurremment les coryphées hommes et femmes et les chœurs, accompagnés de nombreux instruments. Son œuvre débute par une invocation à l'Être suprême; elle comprend des strophes au roi, sur la Révolution et la Liberté. Sans doute, dit-il, « un concert pareil, qui réunit à la variété le mérite d'avoir une unité d'objet peut bien valoir ces concerts de morceaux détachés, où le manque d'ensemble et d'intérêt nuit toujours un peu à l'effet des talents... ».

[Bibl. nat. Yf 11672 ; coll. P. Lacombe.]

1791.

7. **Hymne sur la translation du corps de Voltaire au Panthéon**, paroles de M.-J. CHÉNIER, représentant du peuple, musique de GOSSEC.



Ce ne sont plus des pleurs qu'il est temps de répandre; C'est le jour

Paroles : *Chronique de Paris*, n° 195, p. 787; *Le Courrier des 83 départements*, t. xxvi, p. 201.

Chant pour une voix avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

a. Parties séparées manuscrites de clarinettes, cors et bassons. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 11.]

b. Chant avec basse chiffrée, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 35, in-8°, 1794.) [Bibl. nat. Vm⁷ 16910; Arch. nat. AD VIII 36.]

c. Chant avec basse, gravé. (Mag. de mus. fêtes nat., 12° livr., in-4°, parue le 23 avril 1795; voir Constant PIERRE, *Le Mag. de mus. fêtes nat.*, p. 129.) [Bibl. Cons. vol., *Musique nationale* et paquet 11.] Même édition que la précédente. — Ext. de la 12° liv. [Bibl. Op.]

d. Partition, chant et petit orchestre avec réduction de piano. (Constant PIERRE, *Musique exécutée*, etc., p. 5, A. Leduc, 1893.) [Bibl. Cons. vol. n° 27698; Bibl. nat. Vm⁷ 7956.]

e. Partition, à 3 voix sans accomp. (*Rec. des Époques*, p. 6, an VII; C. PIERRE, *Musique exécutée*... , p. 8.) — Autre version musicale (v. le thème ci après).

La poésie de Chénier comporte 20 strophes de quatre vers (trois alexandrins et un vers de 8 pieds). La comparaison des différentes reproductions fait ressortir diverses variantes; le premier vers :

Ce ne sont plus des pleurs qu'il est temps de répandre,

a subi les modifications suivantes :

Ce ne sont *pas* des pleurs qu'il est tems de répandre.
Ah! ce n'est point des pleurs qu'il est tems de répandre.
Ah! ce n'est plus des pleurs qu'il est tems de répandre.

A la 13^e strophe, le premier hémistiche du troisième vers : « Accourez à ma voix », a subi ce changement : « Accourez un moment ».

L'édition *b*, comprend seulement les sept premières strophes. Les deux dernières de l'œuvre ont fourni à Gossec le thème d'un autre morceau, largement développé (voir n° 9).

Cet *hymne à Voltaire*, peu considérable et n'ayant donné lieu qu'à une seule audition officielle, fait cependant surgir diverses questions que l'on ne peut résoudre explicitement. Par une bizarrerie inexplicable, il en existe trois versions musicales très différentes, dues toutes les trois à la plume de Gossec, et nul indice ne permet d'en dire exactement la cause.

C'est la première (*a* à *d*) qui, selon toute vraisemblance, a été exécutée à la translation des cendres du célèbre écrivain au Panthéon, le 11 juillet 1791. Nous en puisons la conviction dans l'existence au Conservatoire de plus de soixante parties d'instruments (*a*) et dans la publication, en 1794 et 1795, de la partie de chant par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales (*b* et *c*), lequel était composé des artistes de l'Institut national de musique réunis en association, et dont Gossec faisait partie.

La mélodie est écrite pour une voix; elle est d'un joli sentiment musical et d'une grande simplicité; toutefois elle est par trop courte (16 mesures), l'auteur l'ayant composée sur un seul quatrain. Est-ce pour cette raison qu'une autre version (*e*) en fut donnée en l'an vii?

La deuxième version, publiée en 1791, au moment de la cérémonie, donne, avec les paroles : « Ce ne sont plus des pleurs . . . », la notation à trois voix seules de l'hymne connu depuis sous le nom de *Chant du 14 juillet* (voir n° 6 *a*). On la trouve d'une inspiration moins expressive que la première, si l'on s'attache au sens des paroles de la strophe initiale. Rien ne prouve absolument qu'elle ait été exécutée; mais, d'autre part, sa publication dans un journal paru deux jours après la fête empêche de conclure formellement par la négative.

Bien qu'en réimprimant cette version de l'*hymne à Voltaire* nous ayons fait connaître sa date en inscrivant l'année (1791) au titre de la partition (n° 6 *g*) et en la justifiant dans la notice explicative par cette indication : « Nous l'avons extrait d'une feuille périodique, qui, au lendemain de la cérémonie, l'a publié tel que nous le reproduisons . . . », ce qui revenait à dire qu'il avait paru en *juillet 1791*, ainsi que nous l'avons écrit nettement deux ans plus tard¹, M. Tiersot n'a pas accepté cette affirmation, basée sur

¹ « . . . Mais nous avons la certitude que la musique de Gossec était connue en juillet 1791; un journal la publia avec les paroles de l'*hymne à Voltaire*, de Chénier. C'est d'après ce journal que nous avons donné, en 1893, la deuxième version de cet hymne dans *Musique exécutée* . . . , « p. 7 ». (Cf. C. PIERRE, *B. Sarrette* . . . , 1895, p. 29, note 2.) Cette indication n'a d'ailleurs pas

un document non désigné, il est vrai, mais qu'il était facile de découvrir pourvu que l'on s'en donnât la peine². Voici l'argumentation qu'il nous a opposée :

On a chanté Voltaire à toutes les époques de la Révolution, et il n'y a aucune raison d'avancer que les vers de Chénier, sur lesquels fut composée tout d'abord une musique particulière (la première de la version de M. Pierre), aient donné lieu, au même moment, à d'autres compositions du même musicien. Il est au contraire beaucoup plus vraisemblable que ces vers, étant du même mètre que ceux du *Chant du 14 juillet*, aient été adaptés plus tard à la musique de ce dernier, devenue plus célèbre que le chant primitif. Il s'agirait donc tout simplement d'un *arrangement postérieur* du chant de Gossec, et non comme l'avance un peu imprudemment M. Pierre d'une forme musicale qui serait peut-être la forme originale. (*Le Ménestrel*, 17 juillet 1898, p. 228.)

Ainsi, parce qu'il ignore un document bien connu des historiens de la Révolution et dont nous avons plusieurs fois affirmé l'existence, notre confrère rejette le témoignage qui s'y trouve; il va jusqu'à en estimer la production impossible³, et, pour justifier sa conviction, il émet simplement l'hypothèse fragile autant qu'inutile que l'on vient de lire.

Quelle valeur peut avoir une opinion ne reposant sur aucun fait prouvé, et pourquoi chercher la solution d'une question dans un raisonnement — rétorquable — lorsqu'elle est donnée par un document facile à se procurer? En effet, la coïncidence métrique des vers de Chénier ne saurait constituer une preuve suffisante, cette coupe se retrouvant dans un assez grand nombre de ses œuvres; de plus, ne peut-on objecter que la célébrité même du *Chant du 14 juillet* eût rendue anormale, ou du moins difficile, toute adaptation ultérieure de paroles relatives à une cérémonie occasionnelle? A quel propos eût-on essayé de faire revivre ou de perpétuer l'hymne à Voltaire sur la musique d'un hymne aussi connu que le *Chant du 14 juillet*, dont les paroles et la musique se trouvaient étroitement associées, sinon par la vogue, du moins par un long et fréquent usage? D'ailleurs, l'insertion de l'hymne à Voltaire sur la version musicale du *Chant du 14 juillet* dans le *Courrier* du 13 juillet 1791 démontre que, s'il y a eu adaptation, elle a été faite à une époque où la musique

échappé à notre contradicteur, M. Tiersot, qui, cinq ans après, écrivait ces lignes dans *Le Ménestrel* : «Voilà plusieurs fois que M. Pierre traite cette question, et jamais, lui pour qui le document est tout, jamais encore il n'a désigné clairement la pièce par laquelle il prétend justifier son assertion. C'est, dit-il, «un journal, une feuille périodique parue au lendemain de la cérémonie. Soit; nous aimerions bien savoir le nom de ce journal, son titre, sa date et où on le trouve. Tant que nous ne serons pas éclairés là-dessus, nous tiendrons pour nulles les rectifications de M. Pierre». La note 2 ci-après dit pourquoi nous différions la publication de notre source; les faits nous ont confirmé l'utilité de cette précaution. — ² Nous n'avons pas spécifié alors (1893) qu'il s'agissait du *Courrier des quatre-vingt-trois départements*, de Gorsas (voir n° 6, a), parce que ce journal nous fournissait sur d'autres hymnes divers renseignements dont nous désirions nous réserver la priorité jusqu'à la publication du présent ouvrage.

³ «A la vérité, M. Constant Pierre aurait un moyen péremptoire de nous prouver qu'il a raison; il n'aurait qu'à nous montrer le document original établissant, avec certitude, la date qu'il propose... Mais, je ne sais pourquoi, quelque chose me dit que je n'ai rien à craindre de «cette éventualité!» (J. TIERSOT, *Le Ménestrel*, loc. cit.)

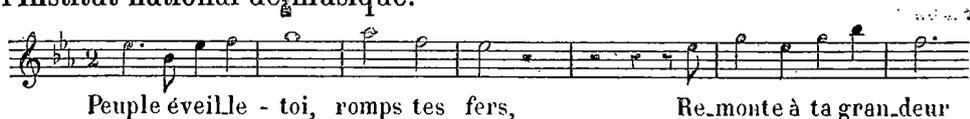
n'était pas encore largement répandue, et non point, comme l'a dit notre contradicteur, « plus tard », lorsque la musique fut « devenue plus célèbre ». Ce document établit encore combien son défi fut téméraire, ses dénégations vaines et ses conjectures peu fondées; il prouve : 1° qu'il y eut bien, « au même moment », deux versions musicales sur les mêmes paroles (6 et 7 a, e), et l'exactitude de notre assertion; 2° que la deuxième version (6 a) n'est nullement un « arrangement postérieur » fait plus ou moins longtemps après la translation des cendres de Voltaire.

Quant à la troisième version (e), il n'apparaît pas qu'elle puisse se justifier, si ce n'est par le simple désir de perpétuer l'œuvre de Chénier, dans le recueil de chants ordonné en l'an VII par le Gouvernement. Il se peut que Gossec ait renoncé à la reproduction de la première version, trop écourtée, et que l'usage fait de la deuxième en tant que *Chant du 14 juillet* ne laissant plus la possibilité de l'insérer avec les vers à Voltaire, il se soit décidé à écrire une nouvelle version sur le thème suivant :



Celle-ci est à trois voix sans accompagnement et, comme dans la précédente, la mélodie se développe sur deux quatrains, alors que, dans la première, le musicien n'en avait utilisé qu'un. Sans se hasarder, l'on peut dire qu'elle n'eut point les honneurs de l'audition. L'inachèvement du recueil qui la contient et l'époque à laquelle il fut formé ne peuvent laisser le moindre doute à cet égard.

8. Chœur patriotique exécuté à la translation de Voltaire au Panthéon français en 1791, paroles de VOLTAIRE, musique de GOSSEC, de l'Institut national de musique.



Paroles publiées dans le *Courrier des 83 départements* de juillet 1791, t. XXVI, p. 193, et du 21 septembre 1791, t. XXVIII, p. 321. — *Grand détail de tout ce qui s'est passé d'intéressant à Paris, relativement à la proclamation de la Constitution. Description de la cérémonie du Champ de Mars...* [Bibl. nat., Lb^o 5406]; décret du 26 mess. III (14 juil. 1795) [*Bulletin des lois, Moniteur*, etc.].

Chœur à trois voix d'hommes avec accompagnement de 2 hautbois, 2 clarinettes en si b, 2 cors et 2 trompettes en mi b, 3 trombones (alto, haute-contre et taille), 2 bassons, serpent, timbales, petites et grandes trompes antiques (tuba corva, buccin).

a. Partition de chœur et d'orchestre, autographe. En marge, on lit cette note de l'auteur : « A défaut de clarinettes, on transposera en mi les parties de cet instrument pour les violons », et la mention « bon à graver », avec les signatures de Catel, Fuchs, Devienne et Méhul, membres délégués de l'Association des éditeurs musiciens de la garde nationale parisienne. (Cf. Constant PIERRE, *Le Mag. de mus. fêtes nat.*, p. 29.) [Bibl. Cons., vol. n° 10947.]

b. Chœur à trois voix sans accompagnement, dans le *Courrier des 83 départements* de Gorsas, n° du 21 septembre 1791, t. XXVIII, p. 322.

Les paroles de cette œuvre sont insérées sous ce titre et avec cette mention

dans ce périodique, p. 321 : « *Cantate ou fragment de l'Opéra de « Samson » par Voltaire, mis en musique par Gossec, exécuté sur l'autel de la patrie, le dimanche 18 septembre.* Ce fragment avait été mis en musique pour la fête de Voltaire. On a cru avec raison qu'il convenait aux circonstances. »

- c. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre gravées au Mag. de mus. fêtes nat., 1^{re} livr., in-4°, parue le 9 avril 1794. (Voir Constant PIERRE, *Le Mag. de mus.*, etc., p. 29 et 123.) [Bibl. Cons. vol. *Musique nationale* et pag. 1; Bibl. nat. Vm⁷ 16901.] — Cette édition, faite pour les exécutions dans les départements, ne comprend pas les parties de deuxième et de troisième trombones, ni celles de petites et grandes trompes antiques.
- d. Partition de chœur avec accompagnement de piano. (Constant PIERRE, *Musique exécutée* . . ., A. Leduc, 1893.) [Bibl. nat. Vm⁷ 7956; Bibl. Cons. vol. 27698; Bibl. Op.]

En 1731, Voltaire avait écrit un opéra biblique intitulé *Samson*, dont Rameau composa la musique, mais tandis que l'on tolérait « que Samson et Arlequin fissent conjointement des miracles à la foire italienne », on interdit la représentation de cet opéra sur la scène de l'Académie royale de musique, la mise au théâtre d'un sujet emprunté à l'Écriture sainte étant considérée comme une profanation.

Le célèbre philosophe tira plus tard de ce poème un oratorio qui fut mis en musique par N. J. Deméreaux et exécuté au Concert spirituel le 21 avril 1778, en présence de Voltaire, ainsi qu'il résulte de la note écrite sur la partition autographe conservée à la bibliothèque de l'Opéra¹.

Le fragment de l'opéra de Voltaire sur lequel Gossec composa son œuvre fait partie d'un air de Samson exhortant les Israélites à secouer le joug des Philistins. L'analogie avec la situation du peuple français en 1791 était frappante : les vers semblèrent écrits depuis la Révolution ; plusieurs journaux le firent remarquer. Voltaire n'avait sûrement pas prévu, en les écrivant, qu'on leur donnerait un jour un sens politique et qu'ils serviraient à exciter les citoyens à la conquête de leur liberté.

Pour se conformer strictement au sens des paroles, Gossec aurait dû traiter son œuvre en solo, mais comme elle était destinée à être exécutée en plein air, il en fit, avec raison, un chœur à trois voix d'hommes. Il est conçu dans le style classique ; son allure est martiale, vigoureuse, et partant, il est énergiquement rythmé.

L'accompagnement, confié pour la première fois dans une œuvre avec paroles françaises à un orchestre d'instruments à vent, est intéressant tant par son rôle que par sa composition instrumentale qui présente plusieurs innovations. Comme il l'avait déjà fait l'année précédente dans son *Te Deum*, Gossec adjoignit aux instruments de la musique militaire habituelle (clarinettes, cors et bassons), 1° les hautbois pour doubler, avec les clarinettes, les parties chantantes du chœur (qu'ils agrémentaient de broderies dans les tenues), ou pour remplir les silences des voix ; 2° les trompettes.

¹ Cf. *Le Concert spirituel* . . ., par C. PIERRE (ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, concours pour le prix Bordin, 1900).

comblant les vides laissés par les cors et les renforçant par moments; 3° les trombones dont les accords plaqués soutenaient les diverses parties du chœur; 4° les timbales avec lesquelles il accentuait le rythme et donnait du mordant à certains accords; et 5° les grandes et petites trompes antiques, instruments nouvellement construits à l'imitation des *buccins* et *tubæ curvæ* représentés sur la colonne Trajane.

Cette innovation est due à l'initiative de Sarrette, ainsi que nous l'apprennent les récits des journaux :

Nous croyons devoir à ceux qui s'intéressent aux progrès des arts la note suivante sur les instruments antiques qui ont été exécutés sous la direction de M. Sarrette, au zèle et à l'intelligence duquel la pompe de Voltaire a dû une grande partie de son intérêt. Les plus grands sont ceux que les anciens appelaient *cornua curva*; ils rendent le son de six serpents; les plus petits paraissent se rapprocher davantage de ceux qu'ils désignaient par le mot de *buccina*; ils rendent le son de quatre demi-cors.

Ces détails ont été exhumés par nous — pour la première fois depuis un siècle — dans notre volume *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale*, dont l'impression fut commencée en 1892 et qui parut au mois de juin de l'année suivante². A cette époque, aucun des instruments — tuba corva et buccin — n'était connu, nul ouvrage ne donnait d'indications précises sur leur nature et leurs particularités; le nom même du facteur ne figurait point sur les inventaires de collections publiques, et pas un instrument ordinaire ou extraordinaire de sa fabrication n'était signalé dans les musées spéciaux. Peu après paraissait le catalogue de la curieuse collection de M. E. de Bricqueville (*Anciens instruments de musique*, Paris 1893), dans lequel était mentionné un instrument que son propriétaire croyait être une « trompe de chasse ou grand huchet du commencement du xvii^e siècle » (p. 24). Tel ne fut pas notre avis lorsque nous vîmes la nature du métal et la marque du facteur poinçonnée sur le bord du pavillon : *Fait à Paris par Cormery rue des Prouvaires près Saint-Eustace*. Sachant qu'aucun facteur de ce nom n'avait encore été signalé dans les ouvrages spéciaux; que le premier dont on ait eu connaissance est celui qui se trouve mentionné dans notre ouvrage précité; qu'il n'exerça qu'à partir de 1776 et mourut le 17 ou le 18 février 1794, nous pensâmes que nous étions en présence d'un des instruments construits en 1791, à l'instigation de Sarrette, pour la cérémonie de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon³. C'est donc grâce aux renseignements recueillis pour nos ouvrages techniques et à la concordance de divers indices, qu'il nous a été possible d'identifier ce type d'instrument disparu depuis longtemps et ignoré des spécialistes, un des rares souvenirs de la fête de Voltaire en même temps qu'un spécimen

² Cf. *Le Monde musical*, 30 novembre 1892 et 15 juin 1893. — ³ Cf. *Un instrument disparu*, dans *l'Art musical* du 21 décembre 1893; *Musique exécutée aux fêtes nat. de la Révol.*, p. 4 et 51; *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution*, § 30, p. 26.

unique d'une curieuse tentative de reconstitution des instruments de l'antiquité⁴.

Cet instrument se trouve actuellement au Musée du Conservatoire⁵. Par sa forme en U, il rappelle assez les grands cornets de chasse ou anciens huchets tels qu'ils sont représentés dans les ouvrages de vénerie des xvii^e et xviii^e siècles. Il n'a point de traverse, comme les instruments romains; mais trois anneaux dans lesquels on passait le cordon destiné à le suspendre au col ou sur l'épaule.

On n'en voit pas d'exactly semblable dans les différentes gravures du temps représentant le cortège de la pompe de Voltaire, et les dissemblances que l'on y remarque les rendent suspectes quant à la fidélité des détails : une large part d'imagination et de fantaisie régnait dans les anciens dessins « d'actualité », comme dans ceux de nos journaux illustrés populaires. Les groupes de musiciens vêtus à la romaine y sont figurés avec des instruments de diverses formes ayant tous le pavillon en l'air. Les uns sont droits, les autres sont recourbés en quart de cercle, quelques-uns sont semi-circulaires. D'ailleurs, rien n'indique si ces personnages étaient des artistes jouant réellement ces instruments ou simplement des comparses porteurs d'accessoires. Ce n'est donc pas dans l'imagerie ancienne qu'il faut chercher des moyens d'identification. Ceux que nous avons exposés ci-dessus offrent plus de garantie; une expérience faite avec l'instrument lui-même et l'étude des parties écrites par les compositeurs sont concluantes : l'instrument qui nous est parvenu produit seulement un son fondamental, son octave (tonique) et sa quinte (dominante), seuls notés dans lesdites parties; il y a, par conséquent, corrélation absolue. La *tuba curva* et le *buccin* offraient donc peu de ressources; aussi dans la *marche lugubre* en fallut-il de trois tonalités différentes pour suivre les modulations de la mélodie. Leur rôle était en quelque sorte analogue

⁴ A cette remarque, faite en établissant dans ce dernier opuscule l'antériorité et la propriété de notre identification : « M. Tiersot n'a pas cru devoir citer la source de son renseignement; c'est son droit. Mais c'est le nôtre également de suppléer à son omission », notre confrère a répondu : « les renseignements que j'ai donnés sur la *tuba curva*, je les tiens du possesseur « même de l'instrument, M. E. de Bricqueville... ». Nous devons donc nous résoudre à livrer à la publicité une lettre que ce dernier nous adressa le 17 décembre 1893 et qui précisera suffisamment le rôle de chacun dans ce débat :

Vous rappelez-vous l'indication que vous m'avez donnée, il y a un ou deux mois à Versailles, touchant un instrument de ma collection? C'était, d'après votre conviction, une des *tubae-curvae* destinées à sonner dans le cortège funèbre de Voltaire en 1791. J'eus l'occasion de voir ensuite M. Tiersot, à qui je livrai cette curieuse indication. Voilà que M. Tiersot m'écrit pour me demander de plus amples renseignements. Cette indication vous appartient en propre et vous me l'avez donnée bien avant que j'apprisse que M. Tiersot faisait un travail sur les fêtes de la Révolution. Je vous écris pour bien dégager ma responsabilité et pour reconnaître mon involontaire indiscretion... Je risque ainsi de vous priver du bénéfice d'une découverte qui a son prix... signé : Eug. DE BRICQUEVILLE. »

Ainsi averti de l'attitude de notre confrère, nous publiâmes le 21 décembre 1893 (*loc. cit.*) une note sur la *tuba curva*, et c'est seulement le 4 février 1894 qu'il parla de cet instrument; c'est donc à juste titre que nous pouvons revendiquer l'antériorité de l'identification. La lettre ci-dessus, dont la date est authentiquée par le timbre de la poste, fait partie d'un recueil *Hymnes et faits de la Révolution* que nous destinons à la bibliothèque de la ville de Paris.

⁵ Il y a lieu de faire des réserves sur les indications portées au catalogue sous le n° 1414, en ce qui concerne les dates d'utilisation de cet instrument.

à celui des timbales : ils tenaient, dans la famille des instruments à souffle, la place occupée par celles-ci dans la catégorie des agents sonores par percussion. Mais, au point de vue de la couleur et de la puissance de la sonorité, leur secours était fort appréciable. On l'a vu par l'extrait ci-dessus de la *Chronique de Paris*, la *tuba curva* rendait « le son de six serpents » et le *buccin* équivalait à « quatre demi-cors » ; ajoutons que, vingt ans plus tard, Choron constatait qu'ils avaient « une force de son prodigieuse ». Or, considérant combien les orchestres d'harmonie laissaient à désirer par la faiblesse des basses, on ne s'étonnera point qu'une tentative ait été faite pour les renforcer et, quoique les ressources qu'elle procura fussent fort restreintes, qu'on ne se soit pas privé du concours apporté par les nouveaux instruments, bien qu'il n'en pût être fait qu'un usage intermittent. Leur emploi ne s'est pas généralisé en dehors de la musique de plein air ; cependant Méhul utilisa la *tuba curva* dans sa partition de *Joseph* (1807).

Les *tuba curvæ* ont été employées pour la première fois par Gossec dans le chœur *Peuple éveille-toi*, cela n'est pas douteux ; pourtant M. J. Tiersot dit qu'ils étaient « déjà notés dans la *Marche lugubre* ». (*Le Ménestrel*, 4 fév. 1894, p. 33, col. 2.) Quelque regret que nous éprouvions à contredire un de nos confrères, nous devons faire remarquer que la *Marche lugubre* date de 1790 et qu'à cette époque nul ne fit allusion aux instruments de forme antique, alors qu'au contraire l'on parla beaucoup du *tam-tam* qui fit une sensation profonde (v. n° 2270) ; cette même marche fut encore exécutée aux obsèques de Mirabeau (4 avril 1791) et il n'en fut pas davantage question. Si donc ils avaient existé, on n'aurait pas omis de mentionner cette innovation également sensationnelle. Il est bien évident que ces instruments n'ont pas figuré dans la composition originale (1790) — laquelle a subi divers remaniements — et qu'ils ont été ajoutés en 1791 ; conséquemment, ils furent employés à la même époque et pour la première fois dans le chœur faisant le sujet de la présente notice.

Ce chœur eut plusieurs autres auditions officielles. Deux mois après la translation du corps de Voltaire au Panthéon, sous le titre d'*Ode française*, il fit partie du programme de la fête décrétée à l'occasion de la proclamation de la Constitution (18 septembre 1791) ; puis on le chanta le 26 messidor an III (4 juillet 1795) à la séance de la Convention. Il paraît avoir été entendu au service organisé, le 13 octobre 1791, à l'Oratoire protestant, pour célébrer l'achèvement de la Constitution (v. n° 523).

L'hymne exécuté à la fête de la proclamation de la Constitution étant vaguement désigné dans les journaux qu'il a consultés, M. Tiersot en a fait simplement la constatation sans chercher si d'autres documents ne donnaient point d'indications plus précises, et il a cru devoir suppléer à l'insuffisance de ses renseignements par une supposition si peu fondée (l'hymne signalé par lui — *le Triomphe de la loi* — ayant été composé seulement huit mois plus tard), que, pour rendre vraisemblable son hypothèse,

il a dû contester la date de ce dernier hymne en arguant — quoique l'on ait la preuve du contraire — qu'il n'était pas nouveau en 1792, lors de son exécution (voir n° 16). Du reste, voici comment notre confrère s'exprime dans *le Ménestrel* du 11 février 1894 (page 42, col. 2, note 3, etc.) à ce propos :

D'ailleurs, nous n'avons *aucune indication précise* sur ce que fut ce morceau. Les journaux se bornent à le mentionner en l'appelant « une ode française, une espèce d'hymne français », attribuant la musique à Gossec, mais *sans nommer de poète, ni citer de vers* qui puissent aider à le reconnaître dans l'ensemble des compositions analogues qui nous ont été conservées. . . Peut être s'agit-il du chœur publié dans la deuxième livraison de la *Musique à l'usage des fêtes nationales* sous le nom de *Triomphe de la loi* : « Salut et respect de la loi » ; par le sens des paroles et le caractère énergique de la musique, il s'accorde bien avec l'esprit de la fête et le signallement donné par la *Chronique de Paris*. . . Nous retrouverons bientôt ce chœur, qui sera exécuté à la fête de la loi, le 3 juin 1792 ; mais bien qu'il ait été spécialement mentionné ce jour-là, *il ne s'ensuit pas qu'il ait été nouveau alors*. . .

Contrairement à l'assertion de M. J. Tiersot, des « indications précises sur ce que fut ce morceau » existent dans deux publications contemporaines ; son titre, le nom du poète et les vers ont été cités, la musique même a été imprimée, et ces divers renseignements n'ont échappé à notre confrère que faute de recherches suffisantes. Le nom des auteurs, Voltaire et Gossec, ainsi que les paroles de ce chœur (*Peuple éveille-toi*), sont insérés dans un opuscule intitulé *Grand détail de tout ce qui s'est passé*. . . (voir ci-dessus) et dans le *Courrier des 83 départements* du 21 septembre 1791 (voir *b* ci-dessus) ; enfin la musique est notée en partition à trois voix avec les paroles dans la même feuille (p. 322).

Aucune équivoque n'est, par conséquent, possible et toute hypothèse était superflue ; ces détails démontrent qu'elle n'était pas fondée.

Le chœur de Voltaire et Gossec a été exécuté de nos jours, le 22 septembre 1892, à la fête de la proclamation de la République, sous cette appellation fantaisiste : *Le Réveil du peuple*. Celui qui le nomma ainsi ignorait évidemment que ce titre appartient à une chanson thermidorienne de 1795, ayant causé des troubles sérieux sous la Révolution (voir n° 1719*). La confusion était au moins fâcheuse.

En résumé, ce chœur n'a jamais eu de titre défini ; aussi, en reproduisant la partition de Gossec (*d*) d'après le manuscrit autographe dont nous donnons le fac-similé dans notre volume *la Musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*, l'avons-nous simplement désigné par les premiers mots de Voltaire : *Peuple éveille-toi* !

9. Invocation. [Paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de GOSSEC.]



Dieu!

Dieu de la li.ber. té.

Dieu

Chœur à voix d'hommes et de femmes avec accompagnement d'orchestre symphonique : violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes, clarinettes.

- a. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 42.]
- b. Partition de chœur et d'orchestre, avec réduction de l'orchestre pour le piano. (Constant PIERRE, *Musique exécutée...*, A. Leduc, 1893, p. 13.) [Bibl. nat., Vm⁷ 7956; Bibl. Cons. vol. n° 27698; Bibl. Op.; Bibl. V. P.]

Les parties séparées manuscrites de chœur et d'instruments qui restent de cette œuvre ne portent ni le nom du poète, ni celui du musicien. Nous avons pu déterminer le premier par la concordance du texte placé sous la musique avec les paroles des deux dernières strophes de l'*Hymne sur la translation du corps de Voltaire* (voir n° 7), dû à la plume de M.-J. Chénier, et Gossec ayant composé la musique des œuvres exécutées à cette cérémonie, nous en avons inféré qu'il pouvait être l'auteur de la musique de cette *Invocation*. Cette présomption s'est changée en certitude lorsque nous avons rencontré sur le programme du concert donné à la suite de la distribution des prix aux élèves du Conservatoire, le 14 frimaire an VII, la mention d'un *morceau d'ensemble* mis en musique par Gossec, et le texte même de Chénier¹. C'est donc sans raison que M. J. Tiersot nous a reproché d'avoir attribué la musique de cette œuvre à Gossec « sans aucune apparence de preuve »; et c'est en connaissance de cause qu'en 1893 nous avons inscrit le nom de ce compositeur au titre de cet hymne.

Tout d'abord, la coïncidence du texte poétique et la nature des éléments musicaux employés (chœur et orchestre symphonique) nous avaient fait supposer, bien qu'aucun indice précis n'ait été recueilli à ce sujet, que cette *Invocation* avait été exécutée par les artistes de l'Opéra pendant la station du cortège devant le théâtre, le jour de la translation des cendres de Voltaire au Panthéon (11 juillet 1791). Rien n'est venu depuis infirmer cette hypothèse, et il se peut qu'elle soit fondée, ainsi qu'un de nos confrères l'a déclaré.

Néanmoins, il se peut aussi que cette œuvre n'ait été écrite que longtemps après la cérémonie en l'honneur de Voltaire, pour la distribution des prix du Conservatoire sus-mentionnée. Aucun document ne permet de l'affirmer, ni de le contester, les quelques mots relatifs à l'exécution à la fête de Voltaire tracés au crayon sur certaines parties séparées ne fournissant pas une preuve péremptoire, dans l'ignorance où l'on se trouve de l'époque à laquelle ils ont été écrits.

Ce qui est le plus vraisemblable même, c'est que l'*Invocation* dont il s'agit a été exécutée dans les deux occasions, en 1791 et en 1798.

Quoi qu'il en soit, cette composition, restée inédite jusqu'à notre publication, présente un vif intérêt; on y remarque de curieuses recherches harmoniques et orchestrales dénotant une main très exercée. Le style, un peu vieilli, n'a rien de sévère quant à l'allure générale, et le caractère n'est nullement religieux, comme le titre pourrait le laisser croire.

Après un prélude instrumental de quarante-cinq mesures, dont le motif

¹ *Procès-verbal*, etc., *Moniteur*, *Mercure*, *la Décade philosophique*, *Courrier des spectacles*, etc. (Cf. notre volume *Le Conservatoire national de musique*.)

initial de quatre mesures est d'abord exposé par le quatuor à cordes et aussitôt doublé par l'harmonie, vient un solo de cor discrètement accompagné par les instruments à cordes marquant les quatre temps de la mesure, et coupé par de courtes répliques des « bois » évoquant comme un ressouvenir d'Haydn. Puis, c'est un dessin léger et presque sautillant des violons sur des tenues de l'harmonie, suivi d'un dialogue entre les altos et les violons, d'une jolie couleur, sur lequel la flûte fait entendre des syncopes pendant que le reste de l'harmonie exécute des accords soutenus ou relie les divers motifs par des rentrées à la tierce.

Alors entrent les voix sur un formidable accord parfait avec point d'orgue : superbe explosion traduisant un appel énergique et magistral à la Divinité invoquée; puis, soudain, tout s'apaise et le chœur continue la phrase en murmurant ces mots : *Dieu de la liberté*. L'effet est saisissant, deux fois répété; la seconde, sur l'accord de dominante. Le morceau se développe ensuite; plusieurs motifs du prélude reparaissent, auxquels se mêlent les entrées successives du chœur ou des solistes, tandis que le cor reproduit par instants sa phrase initiale.

A partir du solo : *Accorde nous la paix*, la trame orchestrale se modifie sensiblement, et l'instrumentation est de plus en plus chargée pour les instruments à cordes, à mesure que le morceau approche de sa péroraison. On remarque, dans cette partie, la basse fleurie suivant un procédé fréquent à l'époque, qu'exécutent d'abord les altos et violoncelles et qui est doublée, à son retour, par le basson solo.

Cette analyse, empruntée en grande partie à la notice écrite en tête de la partition éditée par la maison A. Leduc, fait imparfaitement ressortir la valeur de cette œuvre de Gossec dont l'intérêt ne saurait échapper.

D'après certains journaux et le *Procès-verbal* de la cérémonie, l'*Invocation à la liberté* fut exécutée par le Conservatoire à la fête du 10 thermidor an VI (28 juillet 1798). S'agit-il de celle de Gossec ou du couplet *Amour sacré de la Marseillaise* ?

10. Hymne à la liberté, paroles du citoyen FRANÇOIS, peintre, musique du citoyen GUICHARD.



Quatuor sans accompagnement, gravé, sans date. (Imbault, rue Saint-Honoré, 627. Numéro d'édition 267.) Copie manuscrite. [Bibl. de l'auteur.]

Comprend trois strophes de quatre vers avec refrain :

O toi que tout Français adore,
A tes mâles accents viens accorder nos voix,
Auguste Liberté, que l'univers implore,
Fais à jamais régner tes lois.

I

C'est ton aspect dont la fierté sublime
A relevé le front des peuples abattus;
Dans tous les cœurs que ta présence anime
On voit renaître les vertus.

II

Mânes sacrés, votre sang, votre gloire,
Traceront ses devoirs à nos derniers neveux.
Ils se diront en lisant votre histoire :
La vertu nous égale aux dieux.

III

Illustres morts, martyrs de la patrie,
Votre ombre va marcher devant nos bataillons,
Et des tyrans confondant la furie,
Disperser leurs vils escadrons.

Bonne composition, de la couleur.

11. Hymne à la liberté, chanté à la fête de la publication de l'acte constitutionnel, le dimanche 25 septembre 1791, mis en musique par Ignace PLEYEL, maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. [Paroles de ROUGET DE LISLE.]



- a.* Chant et clavecin, in-4° obl. de l'imp. de Ph. Jac. Dannbach, impr. de la municipalité. [Bibl. nat. Vm⁷ 17064^{bis}.]
a'. Chant seul, imp. Ph. Dannbach, Strasbourg, juin (?) 1792. [Bibl. de l'Univ. de Strasbourg, suivant Leroy de Sainte-Croix : *Le Chant de guerre...*, p. 96, 130.]
b. Chant seul. (*Kabinet van Mode en Smark, Fransch Volksbald*, Harlem, 1792.) [Bibl. nat. M. 28285.]
c. Chant avec basse chiffrée, gravé. (*Mag. de mus. fêtes nat.*, n° 38, in-8°, 1795.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17061, 17062; Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. V. P. 7286.]
d. Chant avec basse chiffrée. Pleyel, 8°. [Bibl. nat. Vm⁷ 17063, 17064; Arch. nat. AD VIII 36; Br. Mus. E 1717 b (30).]
e. Chant avec petit orchestre : clarinette, cors et bassons, gravé. (*Rec. des Époques*, p. 21.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]
f. Chant et piano (*Cinquante chants français*, par J. Rouget de Lisle, 1825). [Voir observations ci-dessous.]
g. Chant et piano. (Constant PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, n° 24, p. 131.)

Suivant l'indication donnée sur le titre de la première édition musicale (*a*), cet hymne a été exécuté à Strasbourg le 25 septembre 1791. Mais la mention portée sur une édition typographiée (voir n° 526*) nous apprend qu'il a été chanté deux mois plus tôt — 13 juillet — à Paris, dans un banquet donné par les électeurs de 1789. Le texte de cinq couplets est identique. L'*Hymne à la liberté* de Rouget de Lisle — dont le nom n'est inscrit sur aucune de ces éditions — n'aurait pas été spécialement préparé pour la fête de la proclamation de l'acte constitutionnel. Le poète l'aurait donc écrit à la façon des chansonniers, sur un air connu — celui

de l'*Amant statue* — et la musique de Pleyel n'aurait été composée que pour la solennité de l'acceptation de la Constitution. Les biographes de Rouget de Lisle — A. Leconte et J. Tiersot — n'ont fait aucune remarque à ce sujet, les publications ci-dessus leur ayant probablement échappé. D'ailleurs, Rouget de Lisle lui-même n'a rien dit de cette particularité dans les notices qu'il publia en diverses éditions de son hymne (voir ci-après), et rien ne permet d'éclaircir les questions de similitude, d'antériorité d'œuvre et d'identité d'auteur qu'elle soulève. On remarquera toutefois que Rouget de Lisle modifia plusieurs fois le texte de son hymne; dès lors, il se pourrait qu'il ait omis à dessein ou par inadvertance de signaler la version du banquet des électeurs de 1789. En outre, il faut observer qu'il n'a pas fait passer l'exécution du 25 septembre 1791 pour la première.

Dans l'édition *a*, seul le musicien est désigné; l'auteur des paroles, Rouget de Lisle, n'est pas nommé.

En revanche, Rouget de Lisle omit de citer le compositeur dans cette note placée en tête des paroles de l'*Hymne à la liberté* dans ses *Essais en vers et en prose*, publiés en 1796 :

Le fond de cet hymne date des commencements de la Révolution; il fut exécuté à Strasbourg, à la cérémonie de l'acceptation du premier acte constitutionnel. Traduit en allemand sur le même rythme, il passa le Rhin, et fut accueilli avec transport par les habitants du Brisgaw. Souvent de la rive libre du fleuve, j'ai entendu le rivage opposé retentir de ce chant consacré à la liberté française. Les circonstances l'ont soumis à bien des changements; puisse-t-il ne plus en subir !

et plus tard, en 1825, comprenant l'œuvre de Pleyel dans son recueil de *Cinquante chants français*, il ne fit point connaître le nom de son collaborateur et se contenta de cette indication :

Composé à Strasbourg et mis en musique par un artiste célèbre, pour l'acceptation du premier Acte constitutionnel. Demandé en 1796 pour une fête publique au Champ de Mars, il subit quelques changements analogues aux circonstances. Cet air est le seul du recueil qui ne soit par de moi. R. D. L., 1795.

A la vérité, ce n'était plus l'œuvre intégrale de Pleyel que reproduisait Rouget de Lisle, et, en somme, on ne saurait critiquer cette réserve, sachant quelles modifications ce dernier faisait subir à la version originale. Le rythme en est doublé (à 2 temps); les noires sont changées en blanches, le texte est transformé, la tonalité est abaissée d'une tierce mineure, des strophes sont supprimées, l'accompagnement est totalement différent et la reprise du refrain est écrite en chœur.

Toutefois, dans une autre note livrée à la publicité longtemps après sa mort, Rouget de Lisle est plus explicite; il nomme son collaborateur et donne quelques détails sur l'exécution :

Cet hymne fut composé primitivement et mis en musique par Pleyel, pour l'acceptation du premier acte constitutionnel à Strasbourg. Le maire de cette ville, F. Dietrich qui me l'avait demandé, le fit traduire en allemand sur le rythme des

paroles françaises, et distribuer avec profusion pendant les huit jours qui précédèrent la cérémonie. Elle fut célébrée en plein air sur la place d'Armes. Un orchestre colossal exécuta l'hymne sous la direction de Pleyel lui-même. Les musiciens de cet orchestre chantaient d'abord le corps de chaque strophe, dont la seconde moitié était reprise en chœur par l'immense population qui garnissait la place jusqu'aux combles, et à laquelle s'unissaient les musiques militaires de tous les régiments de la garnison alors fort nombreuse. On ne peut se faire une idée de cet effet musical sans l'avoir entendu. Dès le lendemain, l'hymne gallo-germanique avait passé le Rhin et devint immédiatement populaire parmi les habitants du pays de Bade, qui, dès qu'ils apercevaient quelques Français sur l'autre bord du fleuve, accouraient en le chantant avec les démonstrations les plus vives de la joie et de la fraternité, démonstrations qui ne laissaient pas d'être significatives pour un observateur.

L'hymne de la liberté a été demandé en 1795, pour une fête publique au Champ de Mars, il subit quelques changements analogues aux circonstances¹.

Les modifications apportées au poème de Rouget de Lisle sont assez nombreuses; chacune des différentes éditions présente des additions, suppressions, substitutions ou de légères variantes.

Les paroles de la version originale existent en autographe à la bibliothèque de l'Université de Strasbourg (LEROY DE SAINTE-CROIX, *loc. cit.*, p. 130). L'édition typographiée du 13 juillet 1791 (n° 526*) contient cinq strophes seulement; c'est la troisième (*Brûlant d'un zèle intrépide*) qui manque; la cinquième (*Des bords...*) a été modifiée partiellement dans les éditions postérieures².

Les éditions musicales *a*, *b*, *c*, *e*, ainsi que la version imprimée au verso d'une chanson de Dugazon (n° 665, coll. Weckerlin), sont à six strophes identiques, sauf une variante à la sixième (*Salut pays helvétique...*), propre à l'édition de 1795 (*c*). Celle de Pleyel (*d*) comporte comme dans les *Essais* deux strophes de plus (*Pour renverser ton empire* et *Ils franchirent nos limites*), dont une seule — la dernière — fut reproduite dans les *Cinquante chants* (*f*). Enfin, un autographe de Rouget de Lisle, provenant des papiers de Sarrette, contient une neuvième strophe non maintenue par l'auteur dans son édition des *Cinquante chants*. Ce document a probablement été remis à l'ancien directeur du Conservatoire lors de la formation du recueil de l'an VII, qui, chose bizarre, ne donne que les six strophes antérieurement publiées par le Magasin de musique (*c*) avec une légère

¹ Suit le texte de huit strophes. Ce document autographe a été inventorié sous le n° 38, cote 10 des manuscrits de la succession de J. Rouget de Lisle, par M. Dubosc, notaire à Choisy-le-Roi. Il fut communiqué par A. Rouget de l'Isle, à M. Maurice Thiébault, à Strasbourg (24 décembre 1863); il appartient en 1863 à M. Albert Chauveau, avocat à Paris. (LEROY DE SAINTE-CROIX. *Le chant de guerre pour l'armée du Rhin...* Strasbourg, 1880, p. 131.)

² Cette strophe commence dans l'édition de juillet 1791 par les trois vers suivants qui n'ont pas été reproduits dans les publications ultérieures :

Des bords de la Picardie
 Au rivage marseillais
 Des campagnes de Neustrie...

variante à la dernière. La strophe ajoutée sur ce manuscrit, signalé ici pour la première fois, est restée inédite; la voici :

Et toi naguère la proie
De deux brigands couronnés,
Toi dont la valeur foudroye
Leurs ilotes consternés :
Dieu nous seconde.
Poursuivons, fier polonais !
Des rois punir les forfaits
C'est être les vengeurs du monde.

Outre ces différences dans le nombre et dans le numérotage des strophes de cet hymne, on trouve dans quelques-unes diverses variantes occasionnées par les circonstances, et de légers changements d'expressions.

Mentionnons d'abord cette strophe, la 8^e et dernière, citée par G. Chouquet, sans indication de source, qui ne se retrouve dans aucune des versions sus-mentionnées :

Que César jusqu'au Bosphore
Porte l'aigle triomphant :
Au joug que le Belge abhorre
Qu'il soumette l'Ottoman !
Son nom s'envole
Par la terreur consacré . . .
Louis, ton nom révérend
Charme la terre et la console.

Le premier quatrain de la quatrième strophe a subi les interversions et substitutions suivantes :

PREMIÈRE ÉDITION. (a, b, c, e.)	AUTRES ÉDITIONS. (d, f, autogr.)
De nos préjugés gothiques	Sur ses oppresseurs antiques
Tu domptas l'hydre fatal	Le peuple a conquis ses droits;
De ses oppresseurs antiques	Nos vils préjugés gothiques
Le peuple marche l'égal.	Sont remplacés par les lois.

Il en est de même pour la sixième strophe :

Des bords de l'Occitanie	Du Rhin jusqu'aux Pyrénées,
Aux campagnes de l'Artois	Des bords que ceint l'Océan,
Des rivages de Neustrie	Jusqu'aux plaines couronnées
Jusques aux monts Fraucmontois	Par les cimes du Mont blanc
.....
La liberté.....	O Liberté.....
Ne voit plus.....	Tu ne vois.....

L'avant-dernier vers de cette strophe est ainsi conçu : « Sous ce beau monde français » dans les *Cinquante chants français*, très certainement par suite d'une négligence du graveur; il faut lire, comme dans les éditions antérieures : « Sous ce beau *nom de français* ».

L'édition du Magasin de musique (c) et celle du recueil des *Époques* (e)

ne comprennent pas les strophes suivantes figurant sous les numéros 6 et 7 dans l'édition Pleyel (*d*) et dans l'autographe précité :

Pour renverser ton empire	Ils franchirent nos limites,
Le despotisme aux abois	Ces superbes potentats;
Rugit, s'agite, conspire,	Leurs cent mille satellites
Arme la horde des rois,	Infestèrent nos états.
Que les rois tremblent !	Tyrans, esclaves,
Ce crime, c'est le dernier :	Comme l'ombre fuit le jour,
Leur chute est près d'expier	Tout a fui, tous sans retour
Les nœuds sanglants qui les rassemblent	Ont disparu devant les braves

seule, cette dernière strophe a été insérée dans les *Cinquante chants*; la précédente a été volontairement et tardivement supprimée par l'auteur; il n'y a pas à en douter, puisque la place qu'elle devait occuper en tête de la page 120 du recueil est restée en blanc : cinq lignes de points ont été tracées à la suite du numéro de ladite strophe.

Enfin, à la strophe : *Salut, roches helvétiques*, le troisième vers a comporté les variantes ci-après : Salut, plaines d'Amérique (*c*) — Salut, plaines britanniques (526*) — Salut, provinces belgiques (*d*, *autog.*). Avec cette dernière, le vers suivant est ainsi écrit : « Où son culte est reporté » (*d*, *autog.*), au lieu de : « Où son culte fut porté », et le vers final est devenu : « Vos vengeurs ont brisé leurs chaînes » (*d*), au lieu de : « Nous aussi nous brisons nos chaînes » (*autog.*) et de « Nous avons brisé nos chaînes » (526*).

Dans notre édition (*g*), nous avons reproduit le texte mélodique primitif (*b*, *c*). L'accompagnement est tiré du recueil des *Époques*.

D'après la note de Rouget de Lisle¹, la première audition à Strasbourg de cet hymne eut lieu le 25 septembre 1791. Nous avons vu qu'un journal hollandais le publiait au commencement de l'année 1792 (*a*). A Paris, on l'entendit officiellement le 11 vendémiaire an iv (3 octobre 1795), à la fête funèbre en l'honneur des victimes de la tyrannie décemvirale (Arch. nat. AF* II 31); puis aux fêtes des 9 et 10 thermidor an iv (27-28 juillet 1796), dites fêtes de la Liberté. (*Progr. de la fête de la Liberté*, etc., imp. de la République [Bibl. nat. Lb⁴² 1084].) C'est à ces dernières que Rouget de Lisle fait allusion dans ses notes des *Cinquante chants*.

L'édition *c* fut publiée à l'occasion de la fête du 11 vendémiaire an iv, suivant l'arrêté du Comité d'Instruction publique en date du 8 vendémiaire (30 septembre 1795). En ordonnant la fourniture, le Comité prescrivait que l'hymne serait mis en musique par le Conservatoire. Peut-être ignorait-on qu'elle était faite déjà par Pleyel! Cet hymne ne fut d'ailleurs pas mis à nouveau en musique; l'édition susdite porte bien le nom de Pleyel.

La musique de celui-ci est de facture ordinaire, plutôt insignifiante. C'est une mélodie facile et très à la portée du peuple qui devait participer à l'exécution. Le refrain, à trois voix, n'ajoute pas sensiblement à l'intérêt.

¹ Mention de cette audition est également faite au titre de l'édition *a*.

L'accompagnement original n'est pas connu, et il est douteux que l'arrangement pour petit orchestre paru dans le « recueil des Époques » ait été écrit par Pleyel. Il fait contraste avec la simplicité du chant qu'il brode agréablement. C'est celui que nous avons transcrit.

L'accompagnement de piano donné par Rouget de Lisle dans les *Cinquante chants* est des plus rudimentaires; il consiste en accords arpégés ou frappés presque à chaque temps.

1792.

12. Chœur à la liberté, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de GOSSEC.



Paroles publiées dans la *Chronique de Paris* du 17 avril 1792, p. 432; le *Courrier des 83 départements*, de Gorsas, t. VII, p. 274 [Bibl. nat. Lc² 163]; *Détails de la fête de la Liberté*, etc. [Bibl. nat. Lb³⁹ 10530]; *Récit exact*, etc. [Bibl. nat. Lb³⁹ 10531]; *Ronde nationale chantée à la fête de la Liberté*, etc., le 15 avril 1792, p. 7 (imp. Quillau); [Bibl. nat. Vm⁷ 16915; Bibl. V. P. 23918; Bibl. Sén., carton 6, cote 339.]

Chœur à quatre voix (deux dessus, haute-contre, taille et basse) avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : petite flûte et flûte, 2 clarinettes en *ut*, 2 cors en *ut* et 2 cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, timbales.

- Parties séparées de chœur et d'orchestre, manuscrites. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 23.]
- Partition, chœur et orchestre symphonique (*Le triomphe de la République ou le Camp de Grandpré* (divertissement représenté à l'Opéra le 27 janvier 1793, p. 133. Paris, Nadermann). [Bibl. Cons.; Bibl. nat.; Bibl. Op.]
- Partition chœur et piano (Constant PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 75, p. 351), d'après la version *b*.

Ce chœur qu'un de nos confrères déclarait n'avoir pas été publié (*Le Ménestrel*, 1894, p. 58), n'a pas paru en édition spéciale, mais il a été imprimé dans la partition *b* ci-dessus. (Cf. Constant PIERRE, *Musique exécutée*, etc., p. 63, et *Sur quelques hymnes*, etc., § 9, p. 9.)

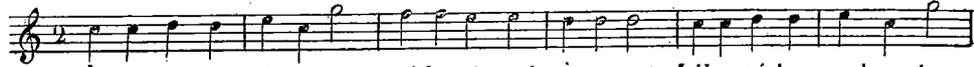
Outre les changements obligatoires de l'instrumentation pour le théâtre, on remarque, dans la version du *Triomphe de la République*, plusieurs variantes, une diminution du nombre de mesures, et des modifications, notamment au début du chœur :



Considérant que cette nouvelle version émane sûrement de l'auteur, nous l'avons reproduite de préférence à la version manuscrite *a*.

Ce chœur a été composé pour la « fête de la Liberté donnée par les citoyens de Paris » en l'honneur des Suisses de Châteaueux, et « exécuté au Champ de la Fédération », le dimanche 15 avril 1792, suivant l'indication portée sur l'édition Quillau. Il n'y a rien à en dire au point de vue musical.

13. Ronde nationale, chantée à la fête de la Liberté donnée par les citoyens de Paris, le dimanche 15 avril 1792, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de GOSSEC.



L'innocence est de retour et le triomphe à son tour. Liberté dans ce beau jour.

Paroles : *Chronique de Paris* du 17 avril 1792, p. 432; *Courrier des 83 départements*, t. VII, p. 274; *Détails de la fête de la Liberté*, etc. [Bibl. nat. Lb³⁹ 10530]; *Récit exact*, etc., p. 7 [Bibl. nat. Lb³⁹ 10531]; *Ronde nationale* (imp. Quillau)... [Bibl. nat. Vm⁷ 16915; Bibl. V. P. 23918; Bibl. Sén., carton 6, cote 339.]

Chœur à quatre voix avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : petite flûte et flûte, 2 clarinettes en *ut*, 2 cors en *ut* et deux cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, timbales.

- a. Parties séparées de chœur et d'orchestre, manuscrites. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 23.]
- b. Chœur à trois voix seules. (Impr. Quillau, Paris l'an 4^e de la liberté.) [Bibl. nat. Vm⁷ 16915; Bibl. V. P. 23918.]
- c. Partition, chœur et orchestre. (*Le triomphe de la République*, etc., 27 janvier 1793, p. 107.) Voir n° 2183, b et observations ci-dessous.
- d. Chant et orchestre réduit (clarinettes, cors et bassons), partition (*Rec. des Époques*, p. 9), voir ci-dessous. [Bibl. Cons. vol. n° 26183.]
- e. Partition chœur et piano. (Constant PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 74, p. 348.)

Chantée à la fête dite de Châteauevieux. (Voir n° 12.)

L'indication ci-après, portée à la suite du titre dans le recueil des *Époques* (d), est erronée quant au mois : « Chanté en mai 1792, époque de la délivrance des Suisses qui avaient été condamnés à la chaîne pour avoir défendu le peuple contre la barbarie de Bouillé dans les murs de Nancy ». Nous faisons cette remarque pour démontrer que ladite publication n'offre pas toutes les garanties d'exactitude.

Cette ronde a été intercalée dans le *Triomphe de la République* (p. 107), c'est-à-dire en janvier 1793, avec d'autres paroles : « Qu'une fête ici s'apprête... », ainsi que nous en avons fait ailleurs la remarque, pour la première fois (cf. Constant PIERRE, *Sur quelques hymnes*, etc., § 29, p. 26), et accompagnement d'orchestre symphonique¹. C'est sous cette nouvelle forme qu'elle fut exécutée au concert du 26 messidor an II (14 juillet 1794); le détail porté au mémoire du copiste en justifie :

Chœur : Qu'une fête ici s'apprête.

	Pages.		Pages.
20 dessus, à 4 pages	80	15 tailles, à 2 pages	30
15 haute-contre, à 2 pages	30	20 basses, à 2 pages	48

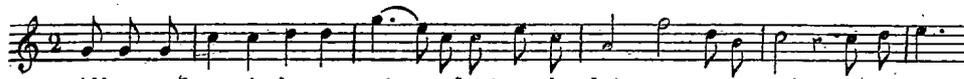
¹ Dès le 1^{er} nov. 1792, la *Chronique de Paris*, en parlant de la mise en scène de l'*Hymne à la liberté*, annonçait la représentation de cet ouvrage : « On prépare, à ce spectacle (l'Opéra), un acte de Chénier et Gossec où d'autres hymnes patriotiques seront réunis ». Le même journal rendit compte, dans son numéro du 30 janvier 1793 (p. 120), de la représentation du *Triomphe de la République* : « les vers sont bien faits et annoncent un poète exercé dans son art; plusieurs des morceaux de la musique ont déjà été entendus dans les fêtes nationales; elle est de Gossec ».

Orchestre.

	Pages.		Pages.
20 premiers violons, à 2 pages . . .	40	4 premières clarinettes, à 2 pages.	8
20 deuxièmes violons, à 3 pages..	60	4 deuxièmes clarinettes, à 2 pages.	8
15 quintes, à 2 pages	30	3 premiers hautbois, à 2 pages...	6
12 basses, à 2 pages	24	3 deuxièmes hautbois, à 2 pages..	6
6 contrebasses, à 2 pages	12	3 premiers cors, à 2 pages	6
8 bassons, à 2 pages	16	3 deuxièmes cors, à 2 pages	6
10 serpents, à 2 pages	20	2 premières trompettes, à 1 page..	2
3 premières flutes, à 1 page	3	2 deuxièmes trompettes, à 1 page.	2
3 deuxièmes flutes, à 1 page	3	2 timbales, à 1 page	2

La musique est sans prétention et d'un caractère bien populaire.

14. Chant de guerre pour l'armée du Rhin, dédié au maréchal Lukner. [*La Marseillaise*, paroles et musique de J. ROUGET DE LISLE.]



Allons enfants de la patrie Le jour de gloire est arrivé Contre nous

Paroles publiées dans :

Le Journal des départements méridionaux, 26 juin 1792; (cité par A. Favre, *Hist. de Marseille*, 1829, t. II, p. 470);

Les Affiches de Strasbourg du 7 juillet 1792; (citées par J. Lecomte, d'après Noiriel, *Monde illustré*, 8 août 1863);

La Trompette du père Duchesne, n° 67, du 23 juillet 1792 [Bibl. nat. Lc² 449];

Journal du Soir du 27 juillet 1792, article VARIÉTÉ : « Compte rendu d'un dîner donné aux frères d'armes des 83 départements donné hier sur l'emplacement de la Bastille. Entre autres couplets chantés, ceux-ci surtout ont excité un enthousiasme belliqueux : Allons, enfants de la patrie . . . » [Bibl. nat. Lc² 425];

Le Consolateur, 3 août 1792, p. 150, sous le titre : *Le Cri des patriotes*. [Bibl. nat., Lc² 659];

Affiches, annonces, etc., du 27 août 1792, p. 3706, sous ce titre : « *Chanson patriotique* dédiée à l'armée de Biron et chantée par les volontaires du département de l'Aude . . . Cette chanson, dont nous regrettons de ne pouvoir donner l'air, nous a été envoyée par nos frères d'armes les fédérés du département de l'Aude pour être insérée dans notre journal. » [Bibl. nat., Inv. V 28347];

Chronique de Paris du 29 août 1792; (voir plus loin);

Courrier des 83 départements (de Gorsas) du 30 août 1792, p. 467 : « Le citoyen Bertrand, imprimeur patriote à Compiègne, a fait imprimer et distribuer à tous les braves frères d'armes cette chanson de guerre . . . (Note) : *La Chronique*, qui nous a devancé en l'imprimant dans son numéro d'hier, nous apprend que les paroles sont de . . . »;

Le Courrier de Strasbourg, n° du 4 septembre 1792 : « Quoique l'ardeur des Français marchant à la défense des frontières n'ait pas besoin d'être excitée, des auteurs patriotes ont cru que rien n'était plus propre à entretenir ces dispositions que des chansons guerrières. Parmi plusieurs pièces qui ont été publiées à cet effet, la suivante nous paraît mériter particulièrement d'être connue »;

Le Thermomètre du jour du 10 septembre 1792 : « Nous nous empressons de reproduire ici ce chant patriotique qui est dans la bouche de tous nos guerriers. Nous regrettons de ne pouvoir en donner la musique, qui est d'un grand effet »;

Le Chansonnier républicain; p. 30 [Bibl. nat. Ye 17833]; *Chans. patr. . . Alm. des Muses . . .* 1793.

Programme d'une cérémonie . . . (Aubry), p. 12 [Bibl. V. P. 12272; Arch. nat. F¹⁷ 1010¹];

Essais en vers et en prose par J. R. de L., p. 57, sous ce titre : « *Le chant des combats*, vulgairement l'hymne des Marseillais. Aux mânes de Sylv. Bailly, premier maire de Paris. *Exegi monumentum . . .* HORACE, ode XXIV. Strasbourg, jour de la proclamation de la guerre ».

Éditions en feuilles volantes :

Marche des Marseillais, chantée sur différents théâtres, imp. Daniel, avec frontispice : La nation et la loi (Bibl. nat. Ye 56375-79; coll. P. Lacombe). — *Hymne des Marseillais*, imp. V. Bechot (coll. P. Lacombe). — *Chanson des Marseillais* (Bibl. V. P. 9312). — *Hymne des Marseillais*. . . [Bibl. nat. Ye 55471-1118]; — *idem* Bruyères, imp. Vivot. [Bibl. nat. Ye 55471-1119]. — *Hy. des Mars.* [Bibl. Sén. cote 379]. *Chant de guerre* dédié à la gloire des défenseurs de la patrie [coll. Ch. Malherbe]. — *Chant de guerre aux armées des frontières*, sur l'air de *Sargines* [Br. Mus. F 349 (29)].

Éditions musicales anciennes :

- a. *Chant de guerre*. . . pour voix seule. (Strasbourg, imp. Ph.-J. Dannbach.) Fac-simile dans *La vérité sur la paternité de la Marseillaise* par A. Rouget de Lisle, Paris, 1865. (Bibl. nat.; Bibl. Cons. n° 24809); extraits en feuilles volantes (Bibl. nat. Vm⁷ 17081, 17082). — Voir ci-après, p. 258.
- b. Chant, avec accompagnement de clavecin (Paris, Bignon): «On a cru satisfaire les amateurs en leur donnant telle que l'original a été imprimé à Strasbourg.» [Bibl. nat. Vm⁷ 17058.] — Voir p. 260.
- c. *Chanson des Marseillais*, chantée sur l'emplacement de la Bastille, en ut (Frère, n° 45). [Bibl. nat. Vm⁷ 17055.] — Voir c, p. 262 et p ci-dessous.
- d. *Chanson des Marseillais*, chantée sur la place de la Bastille, n° 246. [Bibl. nat. Vm⁷ 17057.] — Voir p. 263.
- e. *Marche des Marseillais*, chant seul, n° 246. (Paris, chez le cit. Imbault, rue Saint-Honoré, n° 627.) [Bibl. J.-B. Weckerlin.] — Voir p. 263.
- f. *Marche des Marseillais*, chantée sur l'emplacement de la Bastille, avec accomp. de clavecin (à Paris, chez M. Bailleux, march. de mus., rue S.-Honoré, à la Règle d'or, près la rue de la Lingerie). [Copie, coll. de l'auteur.] — Voir p. 263.
- g. *Marche des Marseillais*, chant seul (Cousineau, rue Dauphine, 110), prix : 2 sols. (*Affiches, annonces, etc.*, du 31 août 1792, p. 3754.)
- h. *Marche des Marseillais*, chant avec accompagnement de clavecin par Ragué (*Feuilles de Terpsichore*, n° 43, 44, Cousineau). (*Affiches, annonces, etc.*, du 7 septembre 1792. [Bibl. nat. Inv. V 28348.])
- i. *Marche des Marseillais*, chantée sur différents théâtres (imp. du dép. de la Guerre, rue Favart, n° 3; 1792), [Bibl. nat. Vm⁷ 17069. 17075; Bibl. de Fécamp]. — Voir p. 264.
- j. *Marche des Marseillais* arrangée pour trois voix (Boyer, rue de Richelieu); prix, 12 sols : «Cette marche produit un grand effet et paroît être arrangée par un homme qui connaît bien l'harmonie.» (*Affiches, annonces, etc.*, du 20 septembre 1792, p. 4006. [Bibl. nat. Inv. V 28348.])
- k. *Marche des Marseillais*, partition solo et chœur avec accomp. de grand orch. arrangée par Gossec (*L'offrande à la Liberté*, publ. annoncée dans le *Moniteur* du 20 nov. 1792). [Bibl. Cons. vol. 1763; Bibl. nat. Vm⁵ 102; Bibl. Op.] *Offr. à la lib.*, arr. pour clavecin, par Jadin. [Bibl. nat. Vm⁷ 7112.] — Voir p. 264.
Marche des Marseillais, chant avec accompagnement de clavecin (*Feuilles de Terpsichore*, n° 45-47, Cousineau); d'après les *Affiches, annonces, etc.*, du 2 octobre 1792, p. 4156. [Bibl. nat. Inv. V 28349.])
- m. *Marche des Marseillais*, pour forte-piano, par Pouteau (Bouin). [*Recueil de romances*. Bibl. Cons. recueil 17, p. 138.]
- m'. *Marche des Marseillais*, chant seul. A Lille, de l'imp. Léonard Danel. [Bibl. nat. Vm⁷ 17074.] — Voir p. 266.
- n. *Chanson des Marseillois* (chez Goujon, grande cour de l'Égalité). [Bibl. nat. Vm⁷ 17056.] — Voir p. 266.
- o. *Marche des Marseillois*. (Ce vend à Paris, chez Goujon, au mag. de mus. et de carte géographique, grande cour du palais de l'Égalité, entre le graveur et le libraire.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17073.] — Voir p. 267.
- p. *Marche des Marseillois*, chantée sur différents théâtres, en sol (Frère, n° 45). Édition à 8 couplets [Bibl. nat. Vm⁷ 17070, 17072; Bibl. V. P. 10151]; édition à 9 couplets [Bibl. nat. Vm⁷ 16491, 17071]. — Voir p. 267.
- p'. *The Marseille's Marsch*, sung by the Marseillois going to Battle by Général Kellerman's Army instead of the Te Deum as ordered by the National Convention and

- sung at the different Theatres in Paris, price 1 s. in-4°, chant avec accomp. de piano, chant seul au verso. [Bibl. Cons. 28413]; autre édition, price 6 d. [Br. Mus.] — Voir p. 268.
- q. *Marche des Marseillais*, chant avec guitare (à Paris, chez M^{lle} Lebeau, au palais Royale, n° 320). [Bibl. nat. Vm⁷ 17076.] — Voir p. 268.
- r. *Marche des Marseillais*, avec accomp. de guitare (Paris, chez M^{lle} Lebeau, maison de l'Égalité, n° 322). [Bibl. nat. Vm⁷ 17077; Coll. Weckerlin.] — Voir p. 268.
- s. *Chanson des Marseillais*, ou *Hymne national*, chant seul. (*La Feuille villageoise*, t. 5, n° du 17 octobre 1792, p. 61. Bibl. nat. Lc³ 463.) — Voir p. 269.
- t. *Hymne des Marseillais*, avec variations pour piano-forte, par la citoyenne Thiémé, amateur (Rouen, Thiémé). [Bibl. nat. Vm⁷ 7103.]
- u. *Marche des Marseillais*, arrangée en harmonie à 8 parties par G.-F. Fuchs, de l'armée nationale parisienne; parties séparées d'orchestre. Paris, Naderman. (*Affiches, annonces, etc.*, du 27 octobre 1792, p. 450. Bibl. nat. Inv. V 28349); annoncée au Catalogue de mus. pour inst. à vent impr., sur l'*hymne à la liberté* de Balzac et Pollet. [Bibl. nat. Vm⁷ 7072.]
- v. *Marche des Marseillais*, arrangée en harmonie, pour six instruments à vent, par L.-V. Simon, chez Durieu; parties séparées. (*Affiches, annonces, etc.*, du 28 octobre 1792.) [Bibl. nat. Inv. V 28349.]
- x. *Hymne des Marseillais*, chant seul. (*Annales patriotiques* du 29 octobre 1792, p. 1352.) — Voir p. 269.
- y. *Air des Marseillais*, arrangé pour forte-piano par César (Durieu). (*Affiches, annonces, etc.*, du 1^{er} novembre 1792, p. 4561. Bibl. nat. Inv. V 28350.)
- z. *Marche des Marseillais*, arrangée pour forte-piano (Boyer), prix : 15 sols. (*Affiches, annonces, etc.*, du 3 novembre 1792, p. 4594. Bibl. nat. Inv. V 28350.)
- w. *Concerto* contenant le *Ca ira*, la *Marche des Marseillais* et la *Carmagnole*, avec des variations pour forte piano ou clavecin. (*Affiches, annonces, etc.*, du 17 novembre 1792. Bibl. nat. Inv. V 28350.)
- aa. *Marche des Marseillais*, variée pour clavecin ou forte-piano par S.-A. Gautier, organiste de Saint-Leu, Saint-Gilles et Saint-Denis (Boyer). (*Affiches, annonces, etc.*, du 21 novembre 1792. Bibl. nat. Inv. V 28350.)
- ab. *Marche des Marseillais*, chant avec clavecin ou piano-forte par Lentz (Nadermann).
- ac. *Marche des Marseillais*, à trois voix (*Feuilles de Terpsichore*, n°s 3 à 14), annoncée dans les *Affiches* du 13 février 1793. [Bibl. nat. Inv. V 28353.]
- ad. *Marche des Marseillais*, à trois voix, avec des variations par Charpentier (*Feuilles de Terpsichore*, n°s 3 à 14), annoncée dans les *Affiches* du 13 février 1793. [Bibl. nat. Inv. V 28353.]
- ae. *Marche des Marseillais*, avec des variations pour clavecin par Cousineau fils, rue de Thionville, ci-devant rue Dauphine, maison de Mouy (*Feuilles de Terpsichore*, n°s 28 à 30), annoncée dans les *Affiches* du 30 mai 1793, p. 2307. [Bibl. nat. Inv. V 28356.]
- af. *Air des Marseillais*, pour le camp de la Fédération, 10 août 1793 (Imbault). (Voir n° 26 et p. 269.)
- ag. *Marche des Marseillais*, variée pour la harpe par le citoyen Lamanière (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7107.] Édition annoncée dans les *Affiches* du 16 messidor an 11-4 juillet 1794. [Bibl. nat. Inv. V 28370.]
- ah. *Marche des Marseillais* et la *Carmagnole*, variées pour la clarinette par J.-M. Cambini (Boyer). (*Affiches, annonces, etc.*, du 20 messidor an 11-8 juillet 1794.) [Bibl. nat. Inv. V 28370.]
- ai. *Marche des Marseillais* et la *Carmagnole*, variées pour la flûte par J.-M. Cambini (Boyer). (*Affiches, annonces, etc.*, du 2 thermidor an 11-20 juillet 1794.) [Bibl. nat. Inv. V 28371.]
- ai'. *Marche des Marseillais*, chant et piano (ou clavecin), en *la*, chez Le Duc, rue du Roule, in-4° [Bibl. nat. Vm⁷ 98148].
- aj. *Air des Marseillais*, chant et basse (Mag. de mus. fêtes nat., n° 41, in-8°), 1795. [Bibl. nat. Vm⁷ 17052; Bibl. Ch. Dép.: Br. Mus. E 1717 b (15).] — Voir p. 269.
- ak. *Hymne à la Liberté*, dit *des Marseillais*, parties séparées d'orchestre, manuscrites : petite flûte, 2 grandes flûtes, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons, serpent, contre-basse. [Bibl. Cons. Mus. nationale, paquet 41.] — Voir p. 269.

- al. *Hymne à la Liberté*, par Rouget de Lisle, arrangé à grand chœur par Gossec; partition solo et chœur avec parties séparées d'orchestre (Imp. du Cons., n° 20, in-4°). [Collection de l'auteur.] — Voir p. 269.
- am. *Le Chant des Marseillais*, «chanté à Paris le 10 août 1792, pendant l'attaque du château des Tuileries par les braves bretons, marseillais et parisiens, et ensuite dans les campagnes de la guerre de la liberté»; chant avec accompagnement de petit orchestre : 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons. (Rec. des *Époques*, p. 13.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]
- an. Chant et piano, par Rouget de Lisle. (*Cinquante chants français*, 1825 [Bibl. Cons. 14350, 27743; Bibl. nat. Vm⁷ 4454.] — Voir p. 270.)
- ao. Copie autogr. datée du 24 fév. 1829 [Bibl. nat. mss. n. acq. fr. 4299].
- ap. Partition solo et chœur avec réduction pour le piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém. de la Rév.*, n° 95, p. 456.)

Éditions et arrangements modernes :

- ba. *Allons enfans de la patrie*, chant national, accomp. de piano ou harpe, par BEAUVARLET-CHARPENTIER. (Paris, Beauvarlet-Charpentier, boul. Poissonnière, 27, in-4°.) [Coll. de l'auteur.]
- bb. *Allons enfans de la patrie*, chant national connu et retouché, avec accomp. de guitare ou lyre, n° 64, in-8°. (Paris, Beauvarlet-Charpentier, etc.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17053.]
- bc. Arrang. pour double chœur et orchestre, par BERLIOZ, 1830. (Paris, Schlesinger, in-4°.) [Bibl. Cons. vol. 14743; Bibl. nat. Vm⁷ 17099.]
- bd. Chant et piano. (Schlesinger), 1830 (?). [Bibl. Cons.]
- be. Fantaisie pour le piano forte, par Ad. ADAM, au bénéfice des veuves et enfans des blessés et morts les 27, 28 et 29 juillet 1830. (M. Schlesinger, in-4°.) [Coll. de l'auteur.] — Arrang. pour orch. par le même (Brandus).
- bf. *La Marseillaise illustrée*, chant et piano. (Aubert et C^{ie}, 1840, in-4°.) [Bibl. Cons.]
- bg. Arrang. pour orch. d'harmonie (version du Gymnase musical militaire, 1840 [?]), partition reconstituée par C. PIERRE, d'après les cartons mss. Exécuté au concert du 29 juillet 1841. [Coll. de l'auteur.] — Voir p. 271.
- bh. Chant avec accomp. de piano, par AULAGNIER, dessin de Charlet, notice par F. Pyat. (J. Laisné, 1840.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17078; Bibl. Cons.]
- bi. Chant avec piano, *idem*. Notice par Félix Pyat, 1841; 3^e éd., 1842; 4^e éd., 1848. [Bibl. nat. Vm⁷ 17079; Bibl. Cons.]
- bj. Chant et piano. (Nadaud, 1841, in-4°.) [Bibl. Cons.]
- bk. Arrang. pour orch. d'harmonie, par CARAFA (n° 56 du répertoire du Gymnase musical. mil.), partition reconstituée par C. PIERRE, d'après les cartons mss. Inscription portée sur un des cartons : «Vive la République, 1848; Paris, l'an 1^{er} de la Rép. fr. 4 mars». [Coll. de l'auteur.] — Voir p. 271.
- bl. Arrang. pour harmonie militaire, par A. FESSY, parties sép. gravées. (Brandus, 1848.) [Coll. de l'auteur.]
- bm. Arrang. pour orch. symph., par AUBER. [Bibl. Op. et Op.-com.] Disparu, voir *bv*.
- bn. Chant avec piano, par LEFEBURE-WELY. (*Le Ménestrel*, 1858, in-4°.) [Bibl. Cons.]
- bo. Chant avec accomp. de piano (en sol), in-8°, Huré, 1859. [Bibl. nat. Vm⁷ 17085.]
- bp. Chant seul. . . (Huré, 1868.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17088.]
- bq. Chant seul (en sol). (In-8°, Philibert, 1866 et 1867.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17086, 17087.]
- br. Chant avec accomp. de piano. Philibert, in-4°, 1867. [Bibl. nat. Vm⁷ 98149.]
- bs. Chœur à 4 voix d'hommes, arr. par F. POISE (en ut). (Gambogi, 1869.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17089.]
- bt. Chant avec fac-similé des paroles. (*Le Ménestrel*, typog. Ch. de Mourgues, 1870.)
- bu. Chant et piano, édition de l'Opéra, arr. par LÉO DELIBES. (Heu, in-4°, 1870.) [Bibl. nat. Vm⁷ 98150; Bibl. Cons.]
- bv. Arrang. pour orch. symph. par F. GEVAERT, partition autog. [Bibl. Op.]; parties sép. [Bibl. Op.-com.], voir p. 271.
- bx. Chant seul, édition de l'*Album des arts*. (Gambogi, Viellot, 1870, 1871, in-8°.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17090, 17091, 17094, 17095; Bibl. Cons.]
- by. Chant et piano. (Gambogi, 1870, in-4°.) [Bibl. nat. Vm⁷ 98151; Bibl. Cons.]
- bz. Piano seul par Dessane. (Gambogi, 1871, in-4°.) [Bibl. Cons.]

- ca. Chœur à 4 voix d'hommes. (Édition de l'*Orphéon*, 1871.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17096; Bibl. Cons.]
- cb. Chant seul. (Margueritat, Brandus, 1872, in-8°.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17097, 17098.]
- cc. Chant et piano. (Margueritat, 1872, in-8°.) [Bibl. nat. 98155.]
- cd. Transcription pour piano, par F. LISZT. (J. Schuberth, Leipzig, 1873.) [Bibl. Cons.]
- ce. Chœur et orch. (parties sép.), par BERLIOZ. (Brandus, 1879, in-8°.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17099.] Autre tirage de l'édition bc.
- cf. Chant seul (édition de la Ville de Paris, Ch. de Mourgues, 1880). [Bibl. nat. Vm⁷ 17101; Bibl. Cons.]
- cg. Chant seul (édition de l'Opéra, L. Gregh, 1880). [Bibl. nat. Vm⁷ 17102; Bibl. Cons.]
- ch. Chœur à 4 voix d'hommes. [L. Gregh, 1880.] [Bibl. nat. Vm⁷ 17103.]
- ci. Chant et orchestre, par E. PESSARD. (Leduc, 1881.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17105.]
- cj. Arr. pour mus. milit. (version officielle du Minist. de la guerre), partition mss. 1887. [Bibl. et Arch. Cons.] Parties sép. (Margueritat, 1887), voir p. 272.
- ck. Chœur à 4 voix d'hommes (d'après la version cj). (Margueritat, 1887.) [Bibl. nat., Vm⁷ 17110.]
- cl. Arr. pour orch. symph. seul par A. THOMAS (d'après la version cj), part. autog. [Bibl. Cons.] S'exécute à l'Opéra.
- cn. Chant (contralto ou basse) avec orch. par P. VIDAL, 1897; part. autog., part. sép. [Bibl. Op.], voir p. 274.
- co. Chœur à 4 voix mixtes, arrang. par A. Chapuis. (A. Durand et C^e, 1901, in-4°.) [Bibl. Cons., Bibl. nat.]

La date de la composition de cette œuvre n'a été fixée qu'approximativement par son auteur. Dans le mémoire justificatif, intitulé : *Joseph Rouget Delisle, capitaine au corps du génie, au peuple et aux représentants du peuple*, qu'il fit paraître en l'an II (avril-?-1794), deux ans après l'apparition de son chant, il écrivit : « La guerre se déclara. Le jour même qu'elle fut proclamée, je composai les paroles et l'air de cet autre hymne que la nation a depuis adopté sous le nom d'*Hymne des Marseillais*... »; puis, dans un autre passage : « Celui-là peut-il être soupçonné d'un patriotisme tiède qui a fait l'*Hymne des Marseillais*, qui l'a fait au mois d'avril 1792, qui l'a publié au milieu d'une garnison où fourmillait encore l'aristocratie? » D'autre part, dans ses *Essais en vers et en prose*, imprimés en l'an V (1796), Rouget de Lisle indique succinctement au titre : « Strasbourg, jour de la proclamation de la guerre », et dans son recueil de *Cinquante chants français*, paru en 1825, il dit : « Je fis les paroles et l'air de ce chant à Strasbourg, dans la nuit qui suivit la proclamation de la guerre, fin d'avril 1792 ».

D'une lettre écrite de Strasbourg le 26 avril et insérée dans le *Moniteur* du 6 mai 1792, dont voici extrait : « La déclaration de guerre proclamée hier par le maire... », il résulte que la proclamation eut lieu le 25 avril, et conséquemment que Rouget de Lisle composa son hymne dans la nuit du 25 au 26. La même date (25) est indiquée dans un journal strasbourgeois, *Geschichte der gegenwaertigen Zeit*, du 28 avril 1792, signalé par M. F. Reiber (*Journal d'Alsace*, du 25 avril 1892).

Cependant — ignorant ce détail — des écrivains ont cherché à préciser la date que l'auteur n'a point fait connaître exactement. La déclaration de guerre ayant été signée à Paris le 20 avril, Louis Spach, archiviste à Strasbourg, se basant sur les délais de transmission, adopta la date du 24 dans la notice sur F. de Diétrich, qu'il publia en 1857. Bien qu'il connût le fragment ci-dessus du *Moniteur*, qu'il reproduisit inexactement

dans sa brochure *La Vérité sur la paternité de la Marseillaise* (1865), Amédée Rouget de Lisle, parent de l'auteur, se rangea à l'opinion commune et, pour une cause ignorée, ne jugea pas à propos de rectifier la conclusion à laquelle L. Spach s'était arrêté.

Cette rectification a été faite par M. Alfred Leconte dans la première partie de son volume *Rouget de Lisle*, datée de 1877, où il dit — sans indiquer la source de son renseignement — que la nouvelle de la déclaration de guerre parvint au maréchal Luckner le 24 avril 1792 à 2 heures du matin (p. 16), et dans la seconde partie du même ouvrage, donnée sous la date de 1891, où il reproduit la même indication (p. 244), en contestant l'assertion de différents écrivains : « Ce n'est donc pas dans la nuit du 24 au 25 que fut enfanté ce chant patriotique, comme l'ont annoncé presque tous les auteurs. . . ».

En s'appuyant sur le texte de la lettre publiée au *Moniteur* de 1792, M. J. Tiersot se prononce dans le même sens en son ouvrage *Rouget de Lisle*, paru en 1892, comme le précédent : « c'est la nuit du 25 au 26 qui vit naître » l'hymne qui « devait jouer un rôle si glorieux et si terrible » dans la guerre qui éclatait.

Les circonstances qui amenèrent Rouget de Lisle à composer son hymne ont été diversement rapportées à différentes époques¹. Si les récits diffèrent sur certains détails, ils concordent en majeure partie sur d'autres et permettent de donner une relation à peu près exacte des incidents qui présidèrent à la naissance de notre hymne national. Résumons-les brièvement d'après les versions de D. Monnier et de de La Barre, émanant de la bouche même de Rouget de Lisle, et d'après le témoignage de C. Masclet, l'un des convives du maire de Strasbourg.

A la fin d'un repas réunissant plusieurs officiers et fonctionnaires civils à la table de Diétrich, le jour de la proclamation de la guerre, celui-ci — sous l'impression des idées échangées au cours de la conversation dont la guerre faisait naturellement l'objet — exprima le regret qu'il n'existât point de chant national pour enflammer les cœurs, les *Ça ira* et les *Carmagnoles* étant indignes de la nation et de la postérité; et, s'adressant à Rouget de Lisle, dont le talent de musicien amateur et de poète était connu, il l'invita à composer pour le peuple soldat un chant qui fût en harmonie avec les idées nouvelles et les motifs de la guerre. Rentré dans sa chambre, Rouget de Lisle saisit son violon et chercha des motifs; les

¹ Voir : Lettre de M^{me} Diétrich (mai 1792). — Lettre de M^{me} Voiart (*Intermédiaire des chercheurs*, 10 septembre 1864; *Rev. litt. de la Franche-Comté*, 1^{er} novembre 1864). — Article de C. Masclet, témoin oculaire (*Temps*, 12 août 1830). — Notice par de La Barre (sept. 1833, *Bibl. nat. Vm⁷* 17080). — Notice de Louis Du Bois (1848). — Récit fait par Rouget de Lisle en 1817 à D. Monnier (*Ann. hist. du dép. du Jura pour 1849*; *Mémoires de la Soc. d'émul. du Jura* (1847); *Souvenirs d'un octogénaire* (1871); à David d'Angers en 1827 (*David d'Angers*, par M. Jouin, 1878). — Note signée A. B. (*Intermédiaire*, 20 septembre 1864), etc., documents utilisés ou reproduits par G. Kastner, Amédée Rouget de Lisle, G. Chouquet, Leroy de Sainte-Croix, A. Leconte, J. Tiersot, etc.

paroles lui venaient avec l'air et l'air avec les paroles, a-t-il dit. Le lendemain matin, après avoir soumis son ébauche à Masclet, qui lui fit changer les deux derniers vers du sixième couplet, il en donna connaissance à Diétrich. Enthousiasmé, le maire de Strasbourg fit prier les convives de la veille de se réunir à nouveau, le jour même, pour recevoir une communication importante. Intrigués, ils n'eurent garde de manquer à l'invitation; mais l'amphitryon les fit attendre jusqu'à la fin du repas. Alors il se leva, et d'une voix de ténor chaude et vibrante il entonna l'œuvre du jeune capitaine. La surprise et la joie furent grandes; mais certainement nul ne se douta du retentissement que cette production devait avoir et de l'influence qu'elle allait acquérir.

Par les circonstances qui le firent éclore, par son objet, comme par les sentiments qu'il exprime, l'hymne de Rouget de Lisle est bien « le chant d'un peuple entier qui vole, contre l'étranger, à la défense de sa liberté et de son indépendance »; sa « véritable et patriotique signification » est bien celle d'un « chant de guerre jeté à la face de l'Europe coalisée par un jeune officier faisant partie de l'armée chargée de la défense du Rhin ». Ainsi se justifie le titre de *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* donné par l'auteur. A la vérité, il n'avait rien de particulier à cette armée, si ce n'est l'origine, et elles pouvaient toutes s'approprier cet appel à la défense de la patrie en danger. En se propageant, il cessa effectivement d'être le chant de guerre de l'armée du Rhin pour devenir celui de toutes les armées françaises; il n'appartint pas plus à l'une qu'à l'autre et ni même aux Marseillais, comme l'a fait remarquer Masclet.

Cependant les conditions dans lesquelles il se propagea occasionnèrent diverses modifications à la seule dénomination qui fût absolument conforme à son esprit et à son caractère, comme à la volonté de l'auteur. Le titre initial *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, de l'édition Dannbach (a), fut exactement reproduit dans la *Trompette du père Duchesne*, publiée à Paris le 23 juillet 1792, alors que les *Affiches de Strasbourg*, du 7 du même mois, firent la substitution du mot *de* au mot *pour*. En appelant, dès le mois de juin 1792, l'œuvre de Rouget de Lisle *Chant de guerre aux armées*, le *Journal des départements méridionaux* lui donna le titre qui lui convenait le mieux, et celui — moins connu — sous lequel le *Consolateur* du 3 août le publia : *Le Cri des patriotes*, pouvait également se justifier. De même la désignation faite par les *Affiches* : *Chant patriotique dédié à l'armée de Biron* (27 août), ne s'écartait pas trop du sujet.

C'est le peuple de Paris qui devait donner à l'œuvre de Rouget de Lisle son titre définitif. Comme il la connut surtout par les Marseillais qui la chantaient publiquement dans la rue, sur les places ou dans les théâtres, et qu'il ignorait aussi bien le titre exact que le nom de l'auteur, ce fut pour lui la *Marche des Marseillais* (voir *e* à *m'* *o* à *r, v, z*, etc.), ou la *Chanson des Marseillais* (voir *c, d, n, s*, etc.). Les éditeurs parisiens la recueillirent oralement et la publièrent simultanément ou à peu d'intervalle.

sous chacun des deux titres (voir *c* et *p*) : Dans divers documents émanés du Ministère de la guerre, nous trouvons pour la première fois le mot *hymne* substitué à celui de « chanson » ou de « marche ». A la date du 26 septembre 1792, le Ministre répondant à Kellermann l'autorisait à faire chanter l'*Hymne des Marseillais*, et il lui adressait en même temps un exemplaire, dont le destinataire accusait réception le 29 du même mois². Il est probable que cet exemplaire, qui, remarquons-le, est intitulé : *Marche des Marseillais*, était sorti des presses de l'imprimerie du Département de la guerre (*i*). C'est encore sous ce titre, *Hymne des Marseillais*, que le Ministre de la guerre proposa à la Convention, le 28 septembre, de faire exécuter ce chant à la fête décrétée pour la célébration des succès des armées françaises en Savoie³; plusieurs journaux le mentionnèrent ainsi, entre autres les *Annales patriotiques* du 16 octobre 1792, la *Chronique de Paris* (4 décembre), et Rouget de Lisle l'employa dans son mémoire justificatif précité et dans la lettre qu'il écrivit à la Convention après le 9 thermidor pour demander « de rentrer en prison⁴ » (1794). Cette désignation est d'ailleurs celle qui figure dans les documents officiels de l'an II et de l'an III : procès-verbaux des séances de la Convention⁵, décrets, comptes rendus, *Bulletin des lois*⁶, arrêtés et lettres des commissions des finances et des revenus nationaux⁷, arrêté du Directoire⁸, etc. Bien qu'à diverses reprises il en eût fait usage, Rouget de Lisle ne le maintint pas dans son recueil de poésies *Essais en vers et en prose* (1796), où il nomme son œuvre : « *Le Chant des combats, vulgairement l'hymne des Marseillais* »; ce n'est qu'en 1825, dans ses *Cinquante chants français*, qu'il adopte définitivement *Hymne des Marseillais*. Notons que sur la couverture de son *Hymne à la Raison* (1793) et sur celle de son *Hymne dithyrambique* (1794), l'œuvre qu'il composa à Strasbourg est appelée *Chant Marseillais*. On la trouve encore intitulée *Chanson pour les volontaires de Marseille*.

Un autre titre surgit au commencement d'octobre 1792 : *Hymne à la liberté*. Nous le trouvons inscrit d'abord sur les *Feuilles de recettes à la porte du théâtre de l'Opéra*, des 2, 5, 9, 16 et 19 octobre⁹. Ce fut sous ce titre qu'eurent lieu les premières représentations de la « scène composée de l'air Veillons au salut de l'Empire et de la *Marche des Marseillais* », annoncée par les *Affiches* du 29 septembre sous cet autre titre : *Offrande à la liberté*, qui se lit, à partir du 21 octobre, sur les *Feuilles de recettes* de l'Opéra, et sous lequel la partition de Gossec parut chez Imbault dans le courant de ce mois, ou tout au moins avant le 20 novembre, puisqu'à cette date le *Moniteur* (p. 1380) en annonçait la mise en vente. Cette désignation se retrouve dans les lignes suivantes de la *Chronique de Paris*, du 20 décembre 1792 : « Les apôtres chantants ont trouvé des musiciens à Bruxelles;

² *La Marseillaise, comparaison des différentes versions*, etc., par Constant PIERRE, 1887, p. 11. — ³ *Procès-verbal* . . . , p. 92, 93. — ⁴ *Catal. d'autog.* E. Charavay, 26 novembre 1883, n° 248. — ⁵ Séance du 17 thermidor an II (4 août 1794), t. XLIII, p. 41. — ⁶ Séance du 26 messidor an III (14 juillet 1795). — ⁷ Arrêté du 11 fructidor an III (18 avril 1795) et lettre du 27 fruct. (Arch. nat. F¹⁷ 1048). — ⁸ *Bulletin des lois*, 18 nivôse an IV (8 janvier 1796). — ⁹ Cf. *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution*, 1898, par Constant PIERRE (p. 16).

ils y ont joué *OEdipe* avec l'*Hymne à la liberté*. . . » On le voit encore sur un arrêté du Comité de Salut public en date du 4 frimaire an II (24 nov. 1793); enfin, c'est ainsi que le dénomme l'édition du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales* parue en 1798 (*al*).

Mentionnons encore cette indication : *Air des Marseillais*, relevée sur l'un des morceaux exécutés à la fête du 10 août 1793, publiés par Imbault (*af*), dans le compte rendu de la séance de la Convention du 9 thermidor an III, et sur l'en-tête de l'édition in-8°, n° 41 (*aj*) du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*.

En somme, pendant la période révolutionnaire, l'hymne de Rouget de Lisle n'eut pas de titre bien précis; l'auteur, les mêmes personnes — fonctionnaires, journalistes ou éditeurs — les documents de même nature, lui donnaient des dénominations différentes. On l'appela *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*, *Chant de guerre aux armées*, *Chant des combats*, *Chant marseillais*, *Marche*, *Hymne ou Chanson des marseillais*, *Hymne à la liberté*, *Hymne à la patrie*, *le Cri des patriotes*, etc. Toutefois les désignations les plus utilisées furent *Marche*, *Chanson* et *Hymne des Marseillais*. Les chansonniers qui le prirent pour timbre l'indiquèrent fréquemment par le premier vers : « *Allons enfans de la patrie* » (voir table IV); d'autres employèrent ces expressions : « *Air des braves Marseillais* » ou « *Air chéri des patriotes* ». Celle qui a prévalu définitivement prit naissance au XVIII^e siècle, mais elle fut relativement peu usitée. On la trouve en 1792 en tête d'une parodie, puis dans divers journaux et rapports de police de 1795 et 1797 (le *Messager du soir*, 8 vend. IV; le *Courrier français*, 20 vend. IV; le *Républicain*, 13 pr. VI; *Rapp.* des 26 vend. IV et 11 vend. VI, etc.), dans un arrêté du Directoire (18 niv. IV) et dans un petit nombre d'écrits (discours de Guyomar au Conseil des Anciens, 24 mess. VII). C'est seulement au XIX^e siècle que la multiplicité de titres cessa; l'hymne de Rouget de Lisle fut alors dénommé par ces seuls mots : *La Marseillaise*.

Dès que Rouget de Lisle eût fait entendre son chant à Diétrich et à ses invités, plusieurs auditions en furent données à Strasbourg dans diverses réunions, et la musique de la garde nationale l'exécuta publiquement à la parade, en présence de huit bataillons, le 29 avril 1792, sous la direction de J.-Z. Reisse¹⁰. Des copies furent envoyées à Paris, à Schelestadt, à Bâle, mais, destinées à quelques intimes, elles ne devaient guère contribuer à la diffusion de l'œuvre parmi le peuple.

De Strasbourg, elle parvint à Marseille par la voie d'un journal constitutionnel, a dit Rouget de Lisle; peut-être y fut-elle connue aussi par l'édition de Dambach, comme par transmission orale. On croit que c'est un délégué, nommé Mireur, chargé d'accompagner un groupe de volontaires de Montpellier, qui chanta l'hymne de Rouget de Lisle pour la première fois à Marseille, dans un banquet offert par les volontaires de cette

¹⁰ *Le centenaire de la Marseillaise*, par F. Reiber (*Journal d'Alsace* du 15 avril 1892).

ville, le 22 juin 1792. Des rédacteurs du *Journal des départements méridionaux* présents au repas le publièrent le lendemain, avec quelques variantes, et lors des enrôlements effectués pour compléter le bataillon qui devait se rendre à Paris, chaque volontaire reçut un exemplaire du chant qu'ils devaient immortaliser. Ils le firent entendre tout le long de la route et à leur entrée dans la capitale, le 30 juillet suivant, ainsi que nous l'apprend la *Chronique de Paris* :

On entend demander actuellement dans tous les spectacles : *Allons enfans de la patrie*. Les paroles sont de M. Rougez, capitaine au corps du génie, en garnison à Huningue. L'air a été composé par Allemand pour l'armée Biron. Il a un caractère à la fois touchant et guerrier.

Ce sont les fédérés qui l'ont apporté de Marseille où il était fort à la mode. Ils le chantent avec beaucoup d'ensemble, et le moment où ils agitent leurs chapeaux et leurs sabres, en criant tous à la fois : *Aux armes citoyens*, fait vraiment frissonner. Ils ont fait entendre cet air guerrier dans tous les villages qu'ils traversaient, et ces nouveaux bardes ont inspiré ainsi dans les campagnes des sentiments civiques et belliqueux, souvent ils le chantent au Palais royal, quelquefois dans les spectacles, entre les deux pièces¹¹.

Sans vouloir amoindrir la contribution des Marseillais à la diffusion de l'hymne de Rouget de Lisle, nous devons constater — contrairement à l'opinion admise — qu'ils ne furent pas les premiers à le chanter à Paris. Il y fut exécuté devant une nombreuse assistance, le 26 juillet, au dîner donné sur l'emplacement de la Bastille « aux frères d'armes des 83 départements ». Cette constatation, que nul historien n'avait encore faite, a été consignée pour la première fois en 1892, dans l'article bibliographique que nous avons consacré au volume *Rouget de Lisle* de M. J. Tiersot (le *Monde musical*, numéro du 15 juillet 1892). Elle s'appuie sur un document précis : le *Journal du soir*, du 27 juillet où, sous la rubrique *variétés*, se trouve un compte rendu de la réunion de la veille, dans lequel il est dit : « Entres autres couplets chantés, ceux-ci surtout ont excité un enthousiasme belliqueux : *Allons enfans de la patrie*. . . ». Ensuite sont reproduits cinq couplets de l'hymne ; la suppression porte sur le cinquième : « Français ! en guerriers magnanimes. . . », les tendances de cette feuille ne lui permettant probablement pas de flétrir les « complices de Bouillé ».

Cette insertion et celle qu'avait faite quatre jours plus tôt la *Trompette du Père Duchesne* (23 juillet) dans sa relation de la fête du 14 juillet à Huningue, prouvent que le chant de guerre de Rouget de Lisle n'était pas totalement inconnu à Paris lors de l'arrivée des Marseillais et qu'ils n'en furent pas les premiers exécutants.

Mais s'ils n'ont pas le mérite de l'avoir introduit dans la capitale, ils ont du moins celui de l'avoir largement répandu. Grâce à eux, la ville et les faubourgs retentirent bientôt des accents du nouvel hymne. On a lu plus

¹¹ *Chronique de Paris*, n° 253, 27 août 1792.

haut le témoignage de la *Chronique de Paris* (27 août); le *Thermomètre du jour* constate, quinze jours après, que ce chant patriotique « est dans la « bouche de tous nos guerriers » (10 septembre); dix jours plus tard, une autre feuille, *les Révolutions de Paris*, en témoigne à son tour et nous apprend que des chanteurs l'enseignaient à la foule : « Il faut voir le peuple, « il faut l'entendre répéter en chœur le refrain du chant de guerre des « Marseillais, que des chanteurs placés devant la statue de la Liberté, « dans le jardin des Tuileries, lui apprennent chaque jour avec un succès nouveau¹²... ». Le fait est confirmé par une lettre de Grétry à Rouget de Lisle, en date du 4 novembre 1792, dans laquelle il lui dit : « Vos couplets des marseillois *Allons enfans de la patrie* sont chantés dans tous les « spectacles et dans tous les coins de Paris; l'air est très bien saisi par tout « le monde, parce qu'on l'entend tous les jours chanté par de bons chanteurs¹³... ».

Dans les théâtres, l'hymne fut d'abord chanté par des spectateurs « entre « les deux pièces »; des artistes l'interprétèrent ensuite, entre autres Chéron, à l'Opéra (21 septembre). On l'exécutait également sur d'autres scènes, notamment sur celles du Vaudeville, de Feydeau, du Marais, etc. Le *Ça ira* lui avait fait place, dit la *Chronique de Paris* du 19 octobre, en rappelant, dans les termes que nous avons reproduits plus haut (*Aperçu*, ch. 1^{er}, § 1^{er}), la remarque faite par un spectateur anglais sur l'habitude qu'avait le peuple de chanter avec les artistes. Au théâtre Feydeau, *l'hymne de la liberté* fit partie de presque tous les programmes à partir du 18 novembre 1792. Puis le chant de Rouget de Lisle fut lui-même mis en action; il forma un divertissement dû à Gardel et Gossec, que l'Opéra représenta fréquemment depuis le 2 octobre 1792 jusqu'au 20 floréal an VII, sous le nom d'*Offrande à la liberté*. Enfin un arrêté du Directoire, en date du 18 nivôse an IV (8 janvier 1796), enjoignit à tous les directeurs, entrepreneurs et propriétaires de spectacles, « de faire jouer chaque jour par leur orchestre, avant la levée « de la toile, les airs chéris des républicains, tels que *la Marseillaise*... »; dans l'intervalle des deux pièces, on devait chanter « toujours *l'hymne des Marseillais*... », de plus, le théâtre des Arts (l'Opéra) devait donner, « chaque jour de spectacle, une représentation de *l'Offrande à la liberté*, « avec ses chœurs et accompagnements¹⁴ ». Cet usage engagea plusieurs éditeurs à publier la *Marche des Marseillais* avec cette mention : « chantée sur différents théâtres », qui se trouve notamment sur la version du département de la guerre, parue en septembre 1792 (*i*, *p*, etc.).

L'exécution solennelle de *l'hymne des Marseillais* sur la place de la Révolution, décrétée par la Convention sur la proposition du ministre de la Guerre Servan, constitua toute la cérémonie de la célébration de la conquête de la Savoie, le 14 octobre 1792; le « chant des guerriers marseillais » devenait « l'hymne de la République », suivant l'expression du

¹² *Révol. de Paris*, 15-22 sept. 1792, 13^e trim., p. 519. — ¹³ Archives de l'Opéra (autog.).

¹⁴ *Bulletin des lois* (voir note 8).

*Moniteur*¹⁵. Déjà le ministre Servan l'avait proposé à Kellermann au lieu et place du *Te Deum*, pour la célébration du succès remporté à Valmy (26 septembre¹⁶); avec d'autres paroles, il fut ensuite officiellement chanté à la fête du 10 août 1793, suivant le programme établi par L. David (voir n° 26), et à celle de l'Être suprême, le 8 juin 1794 (voir n° 1374). Après l'audition donnée dans la salle des séances de la Convention, par l'Institut national de musique, le 26 messidor an III (14 juillet 1795), jour anniversaire de la prise de la Bastille, l'Assemblée décréta, sur la proposition de Jean Debry, que « l'hymne patriotique intitulé *hymne des Marseillais*... serait inséré en entier au bulletin », et exécuté « par les « corps de musique des gardes nationales et des troupes de ligne »; de plus, le Comité militaire était chargé de le faire jouer « chaque jour à la « garde montante¹⁷ ». C'est en vertu de ce décret que le 14 février 1879, après un abandon de plus de soixante-dix années, à peine interrompu par les journées de 1830, de 1848 et de 1870^{17b}, l'hymne de Rouget de Lisle fut de nouveau officiellement consacré « chant national français ». A la suite d'incidents survenus au théâtre de Nantes, une interpellation fut adressée au ministre de la Guerre, dans la séance de la Chambre des députés du 25 janvier 1878, à l'issue de laquelle quelques membres déposèrent une proposition de loi tendant à faire reconnaître à la *Marseillaise*, conformément au décret de l'an III, son caractère de chant national. La discussion vint à l'ordre du jour de la séance du 14 février 1879, et le ministre ayant déclaré que le décret visé serait appliqué dans toutes les circonstances où il y aurait lieu, la proposition de loi, devenue sans objet, fut retirée. En conséquence, le ministre prescrivit aux commandants de corps d'armée, par une circulaire en date du 24 février, de se conformer au décret-loi de messidor, qui n'était point rapporté, chaque fois que les musiques militaires seraient appelées à jouer un air officiel¹⁸. Depuis cette époque, l'hymne de Rouget de Lisle est exécuté dans toutes les cérémonies officielles, civiles et militaires, en France et à l'étranger; les souverains comme les peuples l'ont eux-mêmes reconnu pour notre hymne national.

Lorsqu'à la séance de la Convention du 26 messidor an III, on entendit l'hymne des *Marseillais*, « ces sons inattendus, et qu'on avait oubliés depuis « quelque temps » produisirent un effet irrésistible; « ils ont fait passer dans « toutes les âmes cette énergie, cet enthousiasme de la liberté qu'ils inspi-
« rèrent aux jours où ils furent entendus pour la première fois, dit le *Mo-
« niteur*. Les applaudissements redoublaient à chaque couplet; il en est un « qui les a excités d'une manière bien remarquable : pendant plusieurs « minutes, les battements de mains, les bravos, les cris de *Vive la Répu-*

¹⁵ Procès-verbal. Conv. 28 sept. 1792, p. 92; *Moniteur*, 17 oct. 1792. — ¹⁶ Voir le *Patriote français*, 1^{er} oct.; le *Moniteur* du 3. — ¹⁷ Cf. Procès-verbal de la Conv.; le *Moniteur*; *Bulletin des lois*. — ^{17b} En octobre 1840, la *Marseillaise* fut chantée et jouée à la demande du public, sur presque tous les théâtres, sans opposition de la police (*Rev. et Gaz. mus.* 11 oct., p. 493).

¹⁸ *Journal officiel* du 26 janv. 1878, p. 676, 690; 4 fév., p. 1059; 15 fév. 1879, p. 1088. — *Rouget de Lisle*, par A. Lecomte, p. 263 et suiv.; *idem*, par J. Tiersot, p. 426. Voir *cf.*

« *blique* ne permettaient pas d'entendre les accents de la musique. C'est ce « couplet : *Tremblez tyrans et vous perfides*. . . L'assemblée a entendu debout « et découverte l'invocation à la liberté qui termine cet hymne. . . ». Une émotion analogue se produisit quand, quatre-vingt-trois ans après, au cours d'une visite faite par divers membres du Sénat, de la Chambre des députés et quelques fonctionnaires civils à l'Exposition universelle de 1878, la veille de l'inauguration, la musique de la garde républicaine joua soudain la *Marseillaise*. Plus qu'en l'an III, ces accents étaient « inat-
« tendus » et « oubliés » depuis longtemps; aussi la surprise et la joie furent-elles profondes. Mais l'enthousiasme éclata plus vif et plus chaleureux encore lorsqu'à la fin du concert donné le 30 juin, sous la direction de M. Colonne, dans le jardin des Tuileries, l'orchestre et les chœurs, cédant aux instances de la foule, exécutèrent la *Marseillaise* non comprise au programme officiel. Quelques mois plus tard, on l'a vu, l'œuvre de Rouget de Lisle cessait d'être bannie des cérémonies publiques.

Tandis que d'août à novembre 1792, ce chant se répandait rapidement à Paris, il pénétrait aussi dans les provinces et aux armées. C'est des fédérés du département de l'Aude que les *Affiches* reçurent le texte inséré dans le numéro du 27 août; c'est par lui que des milliers de paysans et de montagnards accueillirent nos soldats à Chambéry (septembre); c'est lui qui fut chanté à l'armée de Kellermann, après la bataille de Valmy; ce sont ses accents qui retentirent à Bordeaux, le 5 octobre 1792, à la cérémonie en l'honneur de l'inauguration de la République célébrée au Champ de Mars, à l'occasion du passage de L. Carnot, Lamarque et Garrau, envoyés en mission près de l'armée des Pyrénées¹⁹. Les soldats l'entonnèrent fréquemment pendant leurs campagnes, et les récits des écrivains militaires en signalent l'exécution à Jemmapes, à Mons, à Liège, à Wissembourg, à Wattignies, à Nerwinde. . . Le général Dumouriez le chanta lui-même en entrant à Mons, puis à Liège, à l'occasion de la plantation d'un arbre de la liberté; le général Bonaparte en appréciait aussi les effets, puisqu'il le faisait exécuter par les musiques militaires pendant le passage du mont Saint-Bernard²⁰.

On l'a vu, des chanteurs enseignaient aux Parisiens l'hymne de Rouget de Lisle sur les places publiques. Une proposition, faite par Rousset, d'attacher quatre chanteurs à chacune des armées « pour dire la *Marseillaise* et autres chants patriotiques » fut enregistrée par la *Chronique de Paris* du 29 octobre 1792; l'auteur de ce projet qu'aucun biographe de Rouget de Lisle n'a signalé, le motivait en ces termes : « car faire la révolution en chantant est le moyen de l'empêcher de finir par des chansons ».

¹⁹ Arch. municip. de Bordeaux : *Reg. des délib. du Cons. gén. de la Commune*, f° 59, 60, d'après Gaullieur : *Première audition de la Marseillaise*. . . (*Bull. municip. off. de Bordeaux*, n° 23 du 16 déc. 1890). — ²⁰ A. CHUQUET, *Jemmapes*; *Mémoires de Dumouriez*; *Mémoires du comte de Lavalette*, t. I, p. 150; *Mémoires sur Carnot*, p. 435-439; *La trahison de Dumouriez*; *Le Moniteur* des 13 et 18 mars 1793; *Mémoires du prince de Ligne*; *Annales patriotiques*, du 14 déc. 1792; *Histoire de France*, par l'abbé Montgaillard; G. Kastner, *Les chants de l'armée française*, Rapport sur l'École de Mars, 13 prairial II, par Barère [Bib. nat. Le³⁸ 804], etc.

Dans une lettre écrite le 1^{er} décembre suivant, Grétry informe Rouget de Lisle que des chanteurs de l'Opéra de Paris : Lais, Chéron et sa femme, accompagnés de Gossec, se rendaient à Bruxelles, Liège, Mons, Gand, Tournai, sur les ordres du gouvernement, pour chanter les airs de la victoire et sa « chanson patriotique », l'hymne sacré de la liberté, et « donner « envie d'être libre²¹ ». Nous avons trouvé d'autres traces de cette mission — non mentionnées jusqu'ici — dans la *Chronique de Paris*, où nous lisons à la date du 4 décembre (p. 1356) : « Les citoyens Lays, Chéron, Renaud, Rey, Gossec, M^{me} Chéron vont chanter l'*hymne des Marseillais* dans « la Belgique », puis dans le numéro du 20 du même mois : « Les apôtres « chantant ont trouvé des musiciens à Bruxelles; ils y ont joué *Œdipe*, « avec l'*hymne à la liberté* qui a excité le plus vif enthousiasme ».

L'hymne de Rouget de Lisle fut bientôt connu de toutes parts, et sa vogue incita nombre de chansonniers à le choisir pour *timbre* de leurs productions, alors même que la mélodie ne s'appliquait pas au sens des paroles. Ainsi, sur près de trois mille chansons mentionnées dans notre catalogue, on n'en compte pas moins de 200 écrites sur l'air des Marseillais.

L'œuvre qui devait avoir un si grand retentissement fut plus rapidement connue que le nom de son auteur. Assez longtemps on ignora, même parmi les personnes avec lesquelles Rouget de Lisle était en rapport, que le nouvel hymne avait été composé par lui. Une lettre de Grétry à Rouget de Lisle, en date du 4 novembre 1792, est caractéristique. Après l'avoir informé que ses couplets *Allons enfants de la patrie* sont chantés dans tous les spectacles, il lui pose cette question : « Vous ne m'avez pas dit le nom « du musicien, est-ce Edelman²²? » Ainsi Grétry connaissait bien son correspondant comme auteur des paroles, mais il ne savait point qu'il les eût aussi mises en musique; à plus forte raison en était-il de même pour le public. C'est qu'autrefois l'on n'attachait pas une grande importance à ce détail; une œuvre faisait fortune sans que l'on s'inquiétât de son origine, surtout dans la masse. Nous en trouvons un exemple frappant dans une note du poète F. Nogaret, où il confesse qu'il ignorait le nom de l'auteur d'un hymne ayant obtenu, moins d'un an avant, la plus grande publicité possible : « Je ne sais point le nom de l'auteur de l'*hymne à l'Être suprême* « commençant par ces mots : *Père de l'Univers...* C'est une belle chose²³... ». On a peine à concevoir une telle ignorance de la part d'un lettré; comment s'étonner après cela de l'incertitude du public! D'ailleurs, n'en est-il pas de même de nos jours? Combien, parmi les musiciens mêmes, seraient en état de nommer l'auteur de telle chanson en vogue, comme, par exemple, les *Pompiers de Nanterre* ou, plus près de nous, le *Père la Victoire*! On comprend que le défaut de désignation d'auteur ait contribué à obscurcir la question de la paternité de la *Marseillaise* et fourni un argu-

²¹ *Mag. encyclop.*, t. I, p. 15; *Catal. d'autog.*, E. Charavay, 1883, n° 240. — ²² Lettre autog. Bibl. de l'Opéra provenant de la vente A. Vizentini, 1889 (p. 8 du catalogue).

²³ *Scène lyrique*. . . p. 13 (voir n° 1698).

ment à ceux qui, inconsciemment ou de mauvaise foi, l'ont refusée à Rouget de Lisle. A priori, il peut paraître extraordinaire que la première édition du chant de guerre, faite à Strasbourg, durant le séjour de l'auteur, ne porte point son nom. Cependant il se peut qu'il y ait là non pas une négligence de l'éditeur, mais l'observation d'un usage ou, tout au moins, un parti pris de l'auteur. En effet, nous remarquons — et nul n'y a pris garde jusqu'ici, le document nous révélant cette particularité se trouvant très probablement signalé pour la première fois dans ce volume — que le nom de Rouget de Lisle ne figure point sur l'édition faite par Dannbach de son *Hymne à la liberté* paru l'année précédente (1791; voir n° 11). Il n'est donc pas surprenant que les publications faites ensuite de divers côtés n'aient point désigné l'auteur, ni que son nom soit resté inconnu de la majorité. Cependant, cela n'est pas douteux, la Marseillaise est réellement due, paroles et musique, à Rouget de Lisle; sur ce point, les preuves abondent.

Citons d'abord les témoignages contemporains, dont quelques-uns sont dus à des amis de Rouget de Lisle, témoins directs de l'éclosion de son œuvre. A la date du 29 avril 1792, A. du Chastelet écrivait à Diétrich : « Je n'ai pas encore reçu le chant de guerre de *M. de Lisle* que vous m'aviez promis²⁴ ». Le mois suivant, en envoyant à son frère, à Bâle, une copie du chant de guerre, M^{nc} Ochs lui disait : « Le capitaine du génie Rouget de Lisle a rapidement fait la musique²⁵ . . . ». Masclet, l'un des convives du maire de Strasbourg, auquel Rouget de Lisle communiqua son manuscrit, a rappelé les circonstances qui présidèrent à l'apparition du chant de guerre, dans un récit publié en 1830 par le *Temps*, et formellement désigné le capitaine du génie comme auteur des paroles et de la musique. Outre ces attestations privées, connues seulement des destinataires, il y eut, à l'époque, plusieurs témoignages publics, soit dans les journaux, soit dans des chansonniers, soit dans des publications musicales, soit enfin dans des documents officiels, et dans le nombre il en est qui émanent de l'auteur même. La *Chronique de Paris*, du 29 août 1792, le cite comme ayant fait les paroles; le *Courrier de Strasbourg*, du 27 octobre suivant, est plus précis en disant : « Il est notoire que cette fameuse chanson, paroles et musique, a été composée à Strasbourg le printemps passé, et a l'ingénieur de Lille pour auteur ». Un autre journal de Strasbourg, *Geschichte der gegenwaertigen Zeit*, paru en octobre 1792, contient cette déclaration : « L'auteur et le compositeur du lied des Marseillais est un ci-devant officier du génie de Lille qui se trouvait alors à Strasbourg (tome III, p. 1042); enfin on lit dans le *Rédacteur* du 29 frimaire an vi : « Il est de Rouget de Lisle, auteur de la *Marseillaise* ». Les *Affiches* du 14 janvier 1793, en constatant que l'*Almanach des Muses* s'ouvrait par l'hymne des Marseillais de Rouget, officier du génie, ajoutaient : « peu d'auteurs peuvent se flatter

²⁴ Lettre appartenant à la famille Diétrich, citée par L. SPACH dans sa *Notice sur F. de Diétrich* (Strasbourg, 1857). — ²⁵ A. DE LASALLE, *La musique pendant le siège de Paris*, 1872, cf. J. Tiersot, p. 93.

d'avoir fait une production plus répandue ». En donnant le texte de cet hymne, le *Chansonnier patriote* et les *Étrennes patriotiques pour 1793* citèrent également le nom de l'auteur. Dans ses *Essais sur la musique*, Grétry écrivit : « L'auteur de cet air est le même que celui des paroles, le « citoyen Rouget de Lisle ²⁶ ».

A diverses reprises, Rouget de Lisle lui-même revendiqua la paternité de son hymne : « Je composai les paroles et l'air de cet autre hymne que la nation a depuis adopté sous le titre d'*Hymne des Marseillais* », dit-il en l'an II, dans son mémoire au peuple ²⁷; puis, quelques mois après, au lendemain du 9 thermidor, un membre du Comité de Salut public ayant critiqué sa trop prompte mise en liberté, il offrit à la Convention de réintégrer sa prison en faisant suivre sa signature de cette mention : « auteur de l'hymne des Marseillais » ²⁸, qu'il inscrivit à nouveau dans sa lettre du 19 brumaire an III, en demandant la restitution de son grade ²⁹. Une affirmation identique figure aux notices qui précèdent son hymne dans les *Essais* (an V) et dans les *Cinquante chants* (1825); sur le titre des divers hymnes qu'il publia de 1793 à 1794, il a soin de marquer que la composition intégrale de l'œuvre lui appartient, en se qualifiant ainsi : « auteur du chant marseillais, musique et paroles » ³⁰, et, en 1795, le *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales* publie l'air des *Marseillais* sous son nom. De plus, les actes officiels confirment ses dires : le 17 thermidor an II, le procès-verbal de la séance de la Convention enregistre l'hommage de son *Hymne dithyrambique* avec la mention « auteur de l'hymne des Marseillais »; à la séance du 26 brumaire an III, après l'exécution de la Marseillaise, Jean Debry demande « que le nom de l'auteur », Rouget de Lisle, « soit honorablement inscrit au procès-verbal »; le 9 thermidor suivant, Fréron appela « l'intérêt et la justice des Comités du Gouvernement sur l'auteur de l'hymne » qui venait d'être exécuté, « sur Rouget de Lille »; peu après, on lui attribua deux violons à titre de récompense, en vertu d'un arrêté du Comité d'Instruction publique, daté du 4 fructidor, où il est encore désigné comme « auteur du Chant marseillais », enfin, son nom fut solennellement proclamé au Champ de Mars, le 1^{er} vendémiaire an V, avec celui des poètes et compositeurs ayant « contribué à l'ornement des fêtes nationales depuis la conquête de la liberté », et auxquels la nation adressait un tribut de reconnaissance : « enfin le citoyen Rouget de Lille — fut-il dit — le véritable Tyrtée français par l'influence de son chant marseillais, dont il est le poète et le compositeur tout ensemble . . . », et ce témoignage n'est pas le moins flatteur ni le moins précis. On conviendra donc que la double paternité de ce chant fut assez souvent et assez nettement affirmée, et qu'une assez large publicité fut donnée à ses multiples manifestations. Par conséquent, si Rouget de Lisle avait réellement dépouillé un de ses confrères, comme l'a prétendu Fétis en attribuant la

²⁶ T. III, note p. 13. — ²⁷ *J. Rouget de Lisle . . . au peuple et aux représentants . . .*, p. 3. — ²⁸ *Catal. d'autographes*, Charavay, 1883, n° 248. — ²⁹ *Ibid.*, 1864, n° 632. — ³⁰ Roland (voir n° 15), *Hymne à la Raison* (voir n° 33), *Hymne dithyrambique* (voir n° 73).

musique de la *Marseillaise* à Navoigille, celui-ci eût été à même de protester et de revendiquer son œuvre. Aucune réclamation ne se produisit, et pour cause.

C'est en Allemagne, vers 1842, que prirent naissance, d'abord très vagues, les insinuations tendant à retirer à Rouget de Lisle la gloire d'avoir composé la musique de notre hymne national³¹. En 1848, la *Gazette musicale* de Leipsig annonça qu'un organiste de Meersburg avait découvert le manuscrit d'un *Credo* de Holzman contenant le chant que Rouget de Lisle se serait approprié³². G. Kastner n'eut pas de peine à réfuter les assertions fantaisistes des écrivains allemands; par ses remarquables articles de la *Revue et Gazette musicale*³³, il démontra, en s'appuyant sur des documents non équivoques, le droit de Rouget de Lisle à revendiquer la composition de son hymne; Reichardt, auquel on l'attribuait, l'a simplement reproduit dans le journal *Frankreich* de Hambourg, avec un accompagnement nouveau, concluait-il, et le texte même de ses *lettres sur Paris*, où il parle de la *Marseillaise*, atteste qu'il ne songeait point à réclamer la paternité de l'œuvre. Cela n'empêcha pas Castil Blaze de prêter son concours aux écrivains d'outre-Rhin en prétextant, sans l'ombre d'une preuve, que la *Marseillaise* avait été adaptée à une chanson allemande chantée en 1782 sur le théâtre de M^{me} de Montesson, en présence du chef d'orchestre Imbault qui, en publiant plus tard l'hymne de Rouget, fit passer l'intérêt du marchand au-dessus des scrupules du musicien³⁴. Par cette fable ridicule et calomnieuse, Castil Blaze donnait une triste opinion de celui auquel il attribuait ses renseignements dans le seul but « d'enlever à un français la gloire d'une inspiration qui, l'on en conviendra, sent plus la poudre que la bière de Bavière », suivant l'expression de G. Chouquet. En 1861, les journaux allemands *Die Gartenlaube* et la *Gazette de Cologne*³⁵ reprirent une campagne qui échoua devant la mise en demeure de produire des preuves, formulée par la *Presse théâtrale*³⁶ et le *Ménestrel*³⁷.

Mais, tout à coup, avec une légèreté inconcevable, sinon avec une insigne mauvaise foi, Fétis souleva de nouveau la question de la paternité de la musique de la *Marseillaise* qu'il refusait à Rouget de Lisle, comme les précédents, mais en s'appuyant sur d'autres documents qui, pour être nouvellement signalés, n'avaient pas plus de valeur que les autres. Il n'ignorait point, par la solide réfutation de Kastner (1848), ni l'existence de la partition de l'*Offrande à la liberté* publiée en 1792, donnant la musique de Rouget de Lisle, ni les déclarations de ce dernier dans ses *Essais* (1796) et dans les *Cinquante chants* (1825), ni le récit de David d'Angers (1830), ni les attestations fournies par le compte rendu des séances de la Convention des 26 messidor et 9 thermidor an III; cepen-

³¹ *Jahrbücher der Deutschen*, n° 35, 1^{er} septembre 1842. — ³² Numéro du 19 janvier 1848. — ³³ Numéros des 26 mars, 9 et 16 avril 1848. — ³⁴ *Molière musicien*, 1852, t. II, p. 453; *l'Académie imp. de mus.*, 1855, t. II, p. 8. — ³⁵ Numéro du 24 avril 1861. — ³⁶ Numéro du 5 mai 1861. — ³⁷ Numéro de mai 1861, p. 190.

dant il n'hésita pas à lancer cette affirmation : « Rouget de Lisle n'est pas l'auteur de la musique de la *Marseillaise*³⁸ ». Fétis fondait cette assertion sur deux éditions portant le nom de Navoigille, et faisant partie, disait-il, de deux collections de chants révolutionnaires qu'il avait acquises en 1847. Cet aveu ne laisse pas déjà de présenter quelque étrangeté. Quoi ! Fétis avait en mains, dès 1847, la preuve que Rouget de Lisle usurpait la qualité d'auteur de la musique, et il ne fit aucune objection aux conclusions posées par Kastner en 1848 ! Il attendit jusqu'en 1863 pour signaler une découverte aussi importante ! Il y a lieu tout au moins de s'en étonner. Mais voyons les documents sur lesquels Fétis appuie sa thèse : c'est d'abord un exemplaire intitulé : « Marche des marseillais, paroles du citoyen Rouget de l'Isle, musique du citoyen Navoigille, à Paris, chez Frère, passage du Saumon, où l'on trouve les airs des vrais sans-culottes ». Considérant, d'après l'indication finale, « que les vrais sans-culottes n'ont eu qu'une existence politique d'environ dix-huit mois, pendant 1793 et 1794 jusqu'au mois de juillet », Fétis conclut ainsi : « C'est donc en 1793 que la *Marseillaise* était connue de tous comme l'ouvrage de Navoigille pour la musique. . . » et, comme il ne peut contester l'exécution de l'hymne de Rouget, il ne craint pas de dire qu'il fut chanté en 1792 sur un air d'opéra alors en vogue ; puis, avec un magnifique aplomb, cet écrivain ajoute en parlant de Rouget de Lisle : « Fixé à Paris, où l'on chantait la *Marseillaise* comme l'œuvre de Navoigille pour la musique, c'était alors qu'il aurait dû réclamer publiquement si cette musique eût été la sienne ; mais il n'en fit rien. De plus, il publia dans l'an v un volume sous le titre : *Essais en vers et en prose* ; on y trouve les paroles de la *Marseillaise* intitulée simplement *Chant de guerre*, et pas un mot relatif à la musique ». Cette dernière allégation prouve la mauvaise foi de l'écrivain, puisque, dans les *Essais en vers*, le chant de Rouget de Lisle est marqué d'un astérisque, et qu'à la page 7 de ce volume, l'auteur a expliqué ainsi la signification de cet indice : « Toutes les pièces lyriques de ce recueil marquées d'un * ont été mises en musique par l'auteur des paroles³⁹ ». C'est ce que fit remarquer l'ingénieur Amédée Rouget de Lisle en protestant, dans une lettre du 27 juillet 1863, contre les accusations de Fétis⁴⁰. Sur ce point, le parent du célèbre auteur de notre hymne national aurait pu signaler le mémoire de Rouget de Lisle adressé au peuple en l'an II ; les éditions de divers hymnes et les documents officiels cités plus haut, dans lesquels J. Rouget de Lisle déclare avoir fait les paroles et la musique de la *Marseillaise* ; il n'a donc pas attendu que Navoigille fût « mort depuis quatorze ans », comme l'a dit traîtreusement Fétis, « pour publier sous son nom la musique de cet hymne » dans son recueil de *Cinquante chants*, laquelle avait déjà paru avec le nom

³⁸ *La Vérité sur la Marseillaise* dans la *Revue et gazette musicale* du 19 juillet 1863. — ³⁹ Cette mauvaise foi, ou cette légèreté impardonnable en l'espèce, n'éclate-t-elle pas lorsque Fétis affirme que Rouget de Lisle n'a accompagné « d'aucune observation » sa composition dans ses *Cinquante chants français* ! (Lettre du 29 juill. 1863, *Rev. et gaz. mus.*, p. 243.)

⁴⁰ *Revue et Gazette musicale*, 2 août 1863, p. 243.

de Rouget de Lisle en 1795 (aj). Pour prouver que Navoigille « n'enfanta pas immédiatement le chant sublime » qui « assura l'immortalité » aux paroles de J. Rouget de Lisle, et que l'édition de 1793 sur laquelle s'appuyait Fétis n'était pas la plus ancienne, comme il le répéta dans sa biographie de Navoigille (t. VI, 1864), A. Rouget de Lisle lui opposa la partition de l'*Offrande à la liberté* exécutée à l'Opéra en 1792, contenant la mélodie prétendument composée par Navoigille et l'édition princeps publiée à Strasbourg en 1792 (a). Nous pouvons ajouter deux documents lui ayant échappé ainsi qu'aux divers publicistes qui s'associèrent à la défense de J. Rouget de Lisle, lesquels infirment absolument la version sciemment erronée de Fétis : *La Feuille villageoise* du 17 octobre 1792 (s) et les *Annales patriotiques* du 29 (x), contenant le chant qui, suivant lui, n'aurait été composé qu'en 1793. On jugera, après cela, si ce dernier était bien venu à dire que J. Rouget de Lisle « aurait dû réclamer publiquement si cette musique eût été la sienne » ! On lui retourna naturellement l'argument en demandant pourquoi Navoigille n'avait pas crié lui-même au plagiat lorsque J. Rouget de Lisle s'était intitulé — très fréquemment — auteur du *Chant marseillais*, et lorsque la Convention avait reconnu publiquement, à diverses reprises, son droit à la paternité de l'œuvre, paroles et musique. Il ne suffit pas de détruire la maladroite argumentation de Fétis ; il faut aussi examiner l'authenticité des documents qu'il invoquait, et, sous ce rapport, il ne se trouve pas en meilleure situation, au contraire, car on le prend en flagrant délit d'imposture. Contraint de justifier son assertion, Fétis envoya au directeur de la *Revue et Gazette musicale*, non pas l'édition Frère dont nous avons reproduit ci-dessus le titre donné par lui, mais un exemplaire détaché « du volume qui contient, « écrivait-il, un recueil de 24 chants patriotiques avec accompagnement « de guitare, publié au magasin de musique des fêtes nationales⁴¹ ». C'était le second document ainsi annoncé par Fétis dans son article du 19 juillet 1863 : « Marche des Marseillais, musique du citoyen Navoigille, accompagnement de guitare par le citoyen Mathieu ; au magasin de musique « à l'usage des fêtes nationales, rue Joseph, section de Brutus ». Or, A. Rouget de Lisle constata que la pièce envoyée n'avait pas été publiée par le magasin désigné, mais bien chez Goujon et, par le fac-similé qu'il en donna peu après⁴², il est facile de voir qu'il s'agit de l'édition o ou d'une contrefaçon, les exemplaires connus de cette dernière ne portant pas de nom d'auteur, et aucun exemplaire, sauf celui de Fétis, n'ayant jamais été signalé. La présence du nom de Navoigille (*sic*) sur la pièce de Fétis est donc inexplicable et injustifiable, aussi est-ce à juste titre qu'elle fut considérée par A. Rouget de Lisle comme « apocryphe, erronée ou mensongère ». Elle eût peut-être pris quelque valeur si le nom de Navoigille s'était trouvé sur la seconde édition que Fétis affirmait avoir en sa possession, et qu'il ne put produire ; mais, on peut le voir, aucune des éditions mentionnées en tête

⁴¹ *Revue et Gazette musicale*, 2 août 1863, p. 243. — ⁴² A. ROUGET DE LISLE, *La Vérité sur la paternité de la Marseillaise*, 1865, pièce E.

de cette notice, publiées par Frère, n'indique un nom d'auteur, ni celui de Rouget de Lisle ni celui de Navoigille. Fétis, pour soutenir une mauvaise cause, n'en était pas à une inexactitude près. Non seulement il ne put montrer la version parue chez Frère, d'après laquelle il avait attribué à la musique de Navoigille la date de 1793 et déclaré que cette version était la plus ancienne édition de la *Marseillaise*, mais il n'envoya pas celle qu'il disait provenir du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales ». Il y avait à cela une raison : ce Magasin ne publia pas d'autre édition populaire de la *Marseillaise* que celle de 1795, alors qu'il avait son siège rue des Fossés-Montmartre, et cette édition porte le nom de son véritable auteur : J. Rouget de Lisle (aj). Nous sommes en mesure d'ajouter un détail donné pour la première fois dans notre ouvrage *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, qui renverse la thèse de Fétis : ledit magasin ne fut fondé qu'en mars 1794 et il quitta la « rue Joseph » au mois d'octobre de la même année. Conséquemment, ce magasin qui n'existait pas en 1793, n'avait pu imprimer l'édition envoyée par Fétis avec « le nom d'un marchand de musique « et d'estampes du Palais Égalité, qui, sans doute, les prenait en nombre « à la condition que son adresse fût imprimée sur les exemplaires », selon l'étrange supposition énoncée dans sa lettre du 11 août. En résumé, pour justifier son assertion, Fétis se basait sur deux documents qu'il ne put produire : une édition publiée par Frère sur laquelle, disait-il, Navoigille était désigné comme auteur de la musique, mais que nul ne vit jamais ; une autre édition émanant du Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, portant le même nom, certifiait-il, et celui de Mathieu, auteur de l'accompagnement de guitare, laquelle n'a jamais existé, si ce n'est dans l'imagination de Fétis, puisque ce magasin ne fut fondé qu'en 1794, qu'il ne publia pas de chants avec accompagnement de cet instrument, et que l'exemplaire communiqué par lui comme ayant été édité par ce magasin portait le nom et l'adresse de l'éditeur Goujon au Palais Égalité. Quant à ce dernier, il n'est nullement probant : exemplaire unique, probablement apocryphe ou épreuve tirée par un éditeur mal renseigné, il ne fut pas mis en vente, cela est certain, tous les exemplaires connus ne donnant ni le nom de Navoigille ni celui de Rouget de Lisle^{42b}. Et c'est sur d'aussi fragiles éléments qu'un savant musicographe, ancien élève, puis professeur et bibliothécaire du Conservatoire de Paris, alors directeur du Conservatoire de Bruxelles, lança, sans aucun scrupule, une allégation contredite par nombre de documents, ne craignant pas de nier, de contester, de paraître ignorer et même d'altérer des faits absolument avérés. Il devint pourtant moins affirmatif devant les protestations de A. Rouget de Lisle : « Je me borne à dire que ce chant a été publié, vendu, distribué sous le nom de Navoigille et que Rouget de Lisle n'a pas fait de réclamation⁴³ », ce qui est inexact ; et bien qu'il eût déclaré qu'après la production de l'édition de Strasbourg il n'y aurait « plus de discussion possible » et qu'il eût donné

^{42b} Exception faite pour l'édition du magasin sus-mentionnée, sur laquelle se trouve le nom de Rouget de Lisle, nous l'avons dit. — ⁴³ Lettre du 29 juillet 1863.

acte de l'existence de l'exemplaire signalé par A. Rouget de Lisle, en considérant la question comme « suffisamment éclaircie⁴⁴ », il ne se rendit pas à l'évidence. On eut bientôt la preuve de sa duplicité.

Malgré les preuves fournies et malgré sa déclaration très positive, Fétis reproduisit ses allégations mensongères dans le tome VI de la *Biographie universelle des musiciens* paru quelques mois après (février 1864). Il disait encore : « Navoigille est le véritable auteur du chant de la *Marseillaise* . . . , on a toujours attribué au poète la part du musicien. Rouget de Lisle ne démentit pas ce bruit, et même, après la mort de Navoigille⁴⁵, il eut le tort de donner de nouvelles éditions de ce beau chant en se l'attribuant ». Puis il répète : « je possède la plus ancienne édition, publiée en 1793⁴⁶ », alors que l'on en connaissait plusieurs de 1792, et il cite à nouveau l'édition Frère qu'il n'avait pu présenter en 1863 au directeur de la *Revue et Gazette musicale* et qu'il fut dans l'impossibilité de fournir à l'éditeur de la *Biographie* menacé de procès. Ainsi, Fétis persistait à déclarer qu'il avait entre les mains un document inexistant et à l'invoquer pour soutenir une calomnie !

Cette fois, ce ne fut pas seulement A. Rouget de Lisle qui protesta; un mouvement de réprobation générale se produisit dans toute la presse, et le directeur du Conservatoire de Bruxelles fut assez vivement mais fort justement malmené. A. Azevedo, Gindre de Nancy, J. Claretie, G. Chouquet, F. Silas, Heugel, E. Fournier, P. Girard, P. Pascal, J. Weber, G. Chadeuil, etc., prirent successivement la défense de l'auteur de la *Marseillaise*⁴⁷. Le critique de l'*Opinion nationale*, Azevedo, releva fort spirituellement les prétendues révélations de Fétis et il railla malicieusement l'obstination qu'il mettait à ne pas vouloir reconnaître l'inanité de ses arguments :

M. Fétis ayant dit une fois que l'air de l'immortelle *Marseillaise* n'est pas de Rouget de Lisle, répète inexorablement que l'air de la *Marseillaise* n'est pas de Rouget de Lisle. On devait s'y attendre. Si le persévérant directeur du Conservatoire de Bruxelles avait dit un jour que 2 et 2 font 5, il maintiendrait *ne varietur*, jusqu'au moment de son dernier soupir, que 2 et 2 font 5. Il est impossible d'avoir plus que lui de la suite dans ses idées.

Ensuite l'aimable critique réfuta par des arguments solides, bien que présentés sur un ton léger, les assertions de Fétis. Mais le parent de Rouget de Lisle ne prit pas la chose de façon aussi plaisante, et de fait, la conduite inqualifiable de son contradicteur l'y autorisait : il procéda par la voie judiciaire; une action dans laquelle seraient impliqués l'auteur et l'éditeur responsable devait permettre de faire trancher le différend d'une façon définitive et solennelle par les tribunaux. A la veille de comparaître en police correctionnelle, Fétis se décida enfin à confesser ses torts en

⁴⁴ Lettre du 11 août 1863. — ⁴⁵ D'après Fétis, Navoigille mourut en 1811. — ⁴⁶ Article Navoigille, p. 292-293; cf. t. VII, p. 332 (art. Rouget de Lisle). Dans l'édition suivante, cette allégation a été supprimée. — ⁴⁷ Voyez les titres et les dates des journaux dans *La Vérité sur la paternité de la Marseillaise*, par A. Rouget de Lisle (1865).

écrivait à G. Kastner qui lui avait montré un exemplaire de l'édition de Strasbourg, une lettre, en date du 27 octobre 1864, publiée par la *Revue et Gazette musicale*, dans laquelle il reconnut que la question se trouvait « résolue en faveur de Rouget de Lisle par l'exemplaire original du *chant de guerre pour l'armée du Rhin*. . . », puis il ajoutait « tous les doutes sont dissipés, et toute polémique doit cesser », et il concluait en prenant l'engagement de faire des cartons pour le 7^e volume de la *Biographie des musiciens*, afin d'établir « que Rouget de Lisle est le véritable auteur de la poésie et de la musique de la *Marseillaise* ». Et c'est pour se rétracter aussi honteusement qu'un homme dans la situation de Fétis avait inconsidérément soulevé une revendication insoutenable qui ne pouvait tourner qu'à son entière confusion ! Les journaux ayant pris part à la polémique en firent connaître le dénouement, et ce fut pendant plusieurs mois une succession d'articles peu à l'honneur de l'imprudent biographe. Puis, pour clore la discussion, A. Rouget de Lisle en rassembla les principaux éléments dans un opuscule, *La Vérité sur la paternité de la Marseillaise*, contenant en outre divers fac-similé de quelques éditions de ce chant (1865). La question Navoigille était définitivement tranchée, mais on n'en avait pas fini avec les contestations.

Au cours de la discussion engagée par Fétis, on parla vaguement d'un manuscrit « des plus curieux, des moins connus », où se trouvait « tout au long le motif de la *Marseillaise* » : l'oratorio *Esther*, de Grisons, « chef de maîtrise à la cathédrale de Saint-Omer », appartenant à Ch. Vervoitte, maître de chapelle de l'église Saint-Roch à Paris. G. Chouquet eut communication de cette partition, et il la signala au public dans le premier article de son étude sur *Les chants de la Révolution française*, dont l'*Art musical* commença la publication dans le numéro du 27 octobre 1864, le jour même où Fétis écrivait sa lettre de rétractation. Cette découverte était sans doute pour surprendre ; mais elle n'impliquait nullement, d'une façon absolue et indiscutable, un plagiat de la part de Rouget de Lisle ; elle posait simplement une question que G. Chouquet a fort judicieusement énoncée :

Grisons a-t-il écrit et fait exécuter son oratorio d'*Esther* avant le printemps de 1792 ? Voilà ce qu'il faudrait savoir tout d'abord ; car si sa partition est postérieure à la Révolution, peu importe que l'introduction d'*Esther* renferme à peu près note pour note le chant de Rouget de Lisle. En insérant dans une œuvre religieuse un motif d'un caractère essentiellement guerrier et révolutionnaire, le maître de chapelle aurait, à son insu et malgré lui peut-être, subi l'influence des temps orageux qu'il traversait.

Or, malgré de nombreuses recherches, cette date n'est pas, on le verra, encore nettement établie. Cependant, à la veille de comparaître devant la 6^e chambre correctionnelle (22 novembre 1864) où sa condamnation était certaine, Fétis espérait trouver dans ce document un moyen d'y échapper. C'était trop présumer, car, au cas même où ce document aurait

prouvé d'une façon décisive — ce qui ne pouvait être — que la *Marseillaise* avait été composée par Grisons, il en serait également résulté qu'elle n'était point de Navoigille comme il l'avait affirmé; par conséquent, son erreur et ses torts n'eussent pas été diminués. Aussi est-il permis de le supposer, le désistement de A. Rouget de Lisle fut accueilli avec une indigne satisfaction⁴⁸. Ce dernier renonçait à obtenir une sanction judiciaire parce qu'il jugeait que les révélations qu'il voulait faire relativement à l'attitude de Fétis, aux documents qu'il disait posséder et à sa façon de discuter les points d'histoire, ne parviendraient pas tous à la connaissance du public, les débats « en police correctionnelle ne pouvant être reproduits « par les journaux, à qui la loi en interdit la publication⁴⁹ ». Ses adversaires prétendirent qu'il avait abandonné la poursuite à cause des doutes que le manuscrit de Grisons lui fit concevoir sur l'issue favorable de son instance. Puisqu'il est avéré que l'on manquait alors comme maintenant des éclaircissements pouvant authentifier d'une façon précise la date de l'œuvre du maître de chapelle de Saint-Omer, il semble plutôt que la véritable cause de la détermination prise par A. Rouget de Lisle est celle qu'il a fait connaître lui-même. Divers articles de journaux et son opuscule *La vérité sur la paternité de la Marseillaise* donnèrent à ses arguments et documents la publicité qu'il recherchait. D'ailleurs, qu'avait-il à redouter de la production du manuscrit de Grisons dans une instance où Fétis devait prouver qu'il n'avait pas attribué faussement à Navoigille — et non à un autre — la composition de la *Marseillaise*? Certes, A. Rouget de Lisle chercha à connaître le texte de Grisons, non par crainte, mais pour se renseigner sur la nature et la valeur d'un document pouvant servir de point de départ à une nouvelle campagne de contestations. Il en demanda vainement communication à Vervoitte qui l'avait confié à Fétis dès le mois de novembre, lequel ne l'avait pas encore restitué le 25 janvier 1865. Il se mit alors en rapport avec l'archiviste de Saint-Omer et avec plusieurs membres de sociétés d'études historiques, afin d'obtenir des détails sur l'auteur de l'oratorio et sur la date de cette œuvre. La question était loin d'être élucidée; l'un, après avoir constaté qu'il s'agissait d'établir « que cet oratorio est antérieur à 1792 », faisait cet aveu : « et la question est jusqu'ici douteuse⁵⁰ ». Malgré toutes les recherches, on ne découvrit rien de très précis; néanmoins les adversaires de Rouget de Lisle conclurent au plagiat en mettant son parent en demeure d'établir « d'une manière authentique : 1° que l'oratorio d'*Esther* ne contient pas note pour note le chant de la *Marseillaise*; 2° qu'il n'est pas signé de J.-B.-L. Grisons, maître de la maîtrise de Saint-Omer, comme auteur de ladite musique⁵¹ ». C'était là une singulière façon de résoudre la seule question ayant une importance décisive : celle de la date de l'œuvre de Grisons! Comment la présence

⁴⁸ *Gazette des tribunaux*, 23 nov. 1864; *Revue et gazette musicale*, 1^{er} janv. 1865. — ⁴⁹ Lettre du 6 fév. 1865 au journal *Le Club* (dans le n° du 9) et *La Vérité*. . . loc. cit., p. 9. — ⁵⁰ Société des Antiquaires de la Morinie, 9 janv. 1865. — ⁵¹ Lettre de A. Legrand, du 2 avril 1865.

de la musique de la *Marseillaise* et de la signature de Grisons sur la partition d'*Esther*, non datée, aurait-elle prouvé que ce chant n'appartient pas à Rouget de Lisle? Ne pouvait-elle, au contraire, faire considérer le signataire comme étant l'emprunteur? Les adversaires de Rouget de Lisle reprochèrent même à son parent de n'avoir pas exigé la production en justice, ou la publication du fragment de l'oratorio contenant les motifs de la *Marseillaise*; ils feignaient ainsi d'ignorer que A. Rouget de Lisle avait fait un grief à Ch. Vervoitte d'avoir répandu sourdement sa contestation et de n'avoir pas eu « le courage » de publier le passage opposé au texte de Rouget de Lisle lors de sa polémique avec Fétis. En effet, ni Vervoitte, ni Fétis, ni le président de la Commission des archives de Saint-Omer ne produisirent publiquement le document ou leurs arguments, ni même « la preuve authentique » que l'un d'eux affirmait avoir « entre les mains ». On excusa le silence du premier en disant qu'il « n'était pas muni de toutes les pièces nécessaires à l'appui des droits de Grisons »; quant à l'abstention du second, on la motiva par sa crainte de la critique et par son aversion pour la lutte; quoiqu'il « ne doutât plus que le sieur Grisons, inconnu jusque là, ne fût réellement l'auteur » de la musique de la *Marseillaise*, il abandonna le débat, « fort aise de terminer à l'amiable un différend qui « avait soulevé contre lui une si vive opposition ». Il nous suffira de faire remarquer que déjà Fétis avait eu l'intime conviction que Navoigille était le véritable auteur de cette musique et qu'il avait dû reconnaître le mal fondé d'une opinion si hautement proclamée. Sa nouvelle conviction n'était guère mieux assise. L'on affectait plus d'assurance qu'on n'en éprouvait en réalité, car on admettra difficilement qu'on eût si bénévolement renoncé à confondre les partisans de Rouget de Lisle et à tirer vengeance de son parent si l'on en avait eu véritablement les moyens. La nouvelle discussion se trouva donc circonscrite entre les personnes sus-nommées; le public n'en eut pas connaissance. Une allusion qui passa inaperçue y avait été faite au cours d'un feuilleton signé par le fils du musicographe belge. Le chant de la *Marseillaise* se trouvait, disait-il, dans l'oratorio de Grisons dont la partition avait été « écrite en 1784 », date qu'il ne relevait pas sur l'œuvre, mais qu'il fixait d'après un almanach indiquant que le maître de chapelle de Saint-Omer avait cessé de remplir ses fonctions en cette année⁵². A son avis, l'air n'était pas de Grisons; c'était, dit-il, le cantique exécuté en 1782 chez M^{me} de Montesson, dont l'auteur n'était pas connu. Cette version conciliait en partie la première affirmation de son père avec la thèse récemment soulevée. A. Rouget de Lisle fit brièvement ressortir le vague de tels arguments et, pendant plus de vingt années, l'ère des contestations parut close.

Après la mort des premiers polémistes, A. Lóth reprit la thèse en faveur de Grisons dans une copieuse brochure intitulée *Le chant de la Marseillaise, son véritable auteur*, parue en 1886. Cette fois, on nous donnait un fac-

⁵² *Indépendance belge*, 26 février 1865.

similé du passage faisant l'objet du débat. Cet ouvrage fut lu avec curiosité, mais il ne passionna pas les musiciens, et il n'en fut guère question qu'en quelques articles bibliographiques. C'est que l'auteur n'apportait ni témoignage nouveau ni arguments essentiellement probants. Le seul détail susceptible de clore la controverse, la date d'*Esther*, restait toujours à l'état de supposition. De diverses pièces on inférait que Grisons avait abandonné ses fonctions en 1787 et qu'en conséquence son oratorio est antérieur à 1792. On citait triomphalement un inventaire de la musique laissée à son départ de la maîtrise le 8 novembre 1787, qui cependant, par une fâcheuse omission, ne fait pas mention de l'œuvre soi-disant composée avant cette époque. On a donné pour raison de cette absence que ce document comprenait seulement la musique latine; n'est-ce pas plutôt que l'oratorio de Grisons n'existait pas encore? Au point de vue de la date de composition de l'œuvre, cet inventaire est donc sans valeur, et ce n'est pas se montrer trop exigeant que de réclamer une indication plus précise sur un point aussi important d'où dépend toute la question, qu'on ne l'oublie pas.

D'ailleurs, la qualité de chef de maîtrise sur laquelle on s'appuie pour déterminer cette date ne se trouve pas sur la partition même; elle est tracée sur une étiquette écrite d'une autre main que le texte de l'ouvrage, et collée sur la couverture. Dès lors, ne peut-elle avoir été mise postérieurement par un bibliothécaire ou copiste n'ayant garde d'oublier de mentionner l'ancienne qualité de l'auteur, celle sous laquelle il fut le plus connu? On invoque encore l'impossibilité où il aurait été d'écrire une œuvre de ce caractère en pleine révolution. C'est vouloir ignorer les bizarreries imaginées par l'exaltation de certains esprits, telles que les nombreuses manifestations poétiques qu'engendra le culte à l'Être suprême, les cérémonies des théophilantropes, etc. Puisqu'il est avéré que Grisons reprit pendant quelque temps, en 1794, les fonctions de chef de musique du temple décadaire et qu'ensuite il habita à Saint-Omer, est-il impossible qu'il ait trouvé l'occasion de composer son oratorio soit de 1792 à 1793, soit après la terreur, pendant la réaction thermidorienne; et même n'a-t-il pu l'écrire sans pouvoir réussir à le faire entendre? Cette dernière alternative n'a rien d'in vraisemblable, puisque l'on n'a pas encore trouvé trace d'une audition quelconque.

D'autre part, comment Rouget de Lisle se serait-il approprié une mélodie qui n'a peut-être pas été exécutée et qui, en tout cas, n'a guère été entendue qu'exceptionnellement à Saint-Omer, où rien n'indique qu'il ait séjourné? Ignorant l'œuvre de Grisons, il n'a pu protester contre l'emprunt qu'il lui avait fait; au contraire, le maître de chapelle audomarois eut, à n'en pas douter, connaissance de la *Marseillaise*, et il ne souleva aucune réclamation. On explique son silence par la difficulté de reconnaître sa mélodie qui « lui revenait avec des paroles et une allure qui en changeaient complètement le caractère »; elle était « tellement défigurée — ajoute-t-on — par les variantes de Rouget de Lisle, par l'accompagnement d'orchestre,

« par les vociférations de la foule (1), qu'il eut peut-être quelque peine » à la retrouver « à six ans au moins de distance ». Nous pouvons en dire autant à l'égard de Grisons; par ses fioritures et le mouvement qu'il donna au texte de la *Marseillaise*, il la rendit inintelligible à l'oreille, sauf dans deux passages qui frappent par leur similitude, ainsi qu'on le verra.

Nous ne nous attarderons pas davantage à discuter l'argumentation de A. Loth, car elle repose le plus souvent sur des suppositions ou des objections concernant des points secondaires, auxquelles les documents énumérés au commencement de ce paragraphe répondent amplement. D'ailleurs, répétons-le, la date seule de l'oratorio peut constituer une preuve sans réplique, et quoi qu'on en ait dit, les pièces sur lesquelles on l'établit « approximativement » ne l'imposent pas.

Examinons cependant le texte musical de Grisons, il donne matière à plusieurs réflexions qui ne sont pas pour affermir la conviction en faveur de sa priorité :

Tout d'abord, on le remarquera, la contexture générale se rapporte beaucoup plus au texte établi par la tradition qu'à celui que Rouget de Lisle écrivit originairement dans le *Chant de guerre* (a. p. 260), qui s'écarte sensiblement en plusieurs endroits de la version adoptée par l'usage. Grisons aurait donc puisé son inspiration plutôt dans les chants de la multitude qui répétait l'hymne des Marseillais, que dans son cerveau, car si Rouget de Lisle s'était approprié sa mélodie, il l'aurait suivie plus exactement; il est vrai qu'on l'accuse d'avoir défiguré, par erreur de mémoire ou parti pris, le chant de Grisons! Certes, la première mesure est identique dans les deux œuvres, mais cette formule mélodique n'appartient pas plus à l'un de ces auteurs qu'à l'autre; Mozart et Devienne entre autres peuvent la revendiquer. Le premier l'écrivit en *fa* dans l'air de la *Flûte enchantée* (Ein Mädchen oder); le second l'employa pour le rondeau des *Visitandines* (Enfant chéri des dames). Or, tandis que Rouget de Lisle a seulement reproduit les quatre notes de cette première mesure, Grisons a poussé l'imitation pendant les trois temps de la mesure suivante, de sorte qu'il a emprunté la phrase entière. Aux mesures 2 à 10, on retrouve, entrecoupées par des notes de passage, plusieurs notes constitutives du texte de Rouget de Lisle;

toutefois, à l'exécution, ces agréments ne laissent pas percer de façon très sensible la ligne mélodique de la *Marseillaise*; dans ces conditions, l'analogie n'apparaît pas spontanément. Il n'en est pas de même de la phrase suivante (mes. 11 à 15), où, malgré la rapidité du mouvement, on reconnaît aisément un accent familier. Il y a similitude absolue, sauf à la fin de la période, non pas avec le texte de Rouget de Lisle, sensiblement modifié dans la transmission orale, mais avec celui que la tradition substitua au sien; le texte de Grisons est ici conforme aux éditions de Bailleux (*f*), du département de la Guerre (sept. 1792, *i*), de la *Feuille villageoise* (oct. 1792, *s*) contenant les formules 1, m (p. 254). Or, comme il n'y a pas apparence que le chant de Grisons ait été si connu qu'il soit parvenu aux éditeurs parisiens, on peut croire que c'est lui qui a recueilli les variantes en usage. Il en résulterait, par conséquent, que sa version est non seulement postérieure ou contemporaine à la tradition orale, mais encore qu'elle n'est pas antérieure au chant de guerre publié à Strasbourg, ainsi qu'on le prétend à tort. S'il y a eu plagiat, ce ne serait pas de la part de Rouget de Lisle dont le texte est différent à ce passage, on ne peut trop le répéter, tout comme l'on ne saurait voir dans ce texte une dénaturation de celui de Grisons, ainsi qu'il a été dit sans preuve. Les mesures suivantes (16-22) n'offrent dans les deux versions qu'une ressemblance intermittente (voir variantes, p, r, u, x des éditions Frère, Imbault, etc., *c, d, e, i, k...*); pour trouver une reproduction frappante, il faut arriver à la phrase finale, encore celle de Grisons contient-elle une formule ne provenant pas de Rouget de Lisle (v. p. 248); elle a été également empruntée par le maître de chapelle de Saint-Omer à la tradition populaire consignée dans les éditions précitées, et ceci confirme la conclusion précédente. Plus loin, à la mesure 23, Grisons a suivi la variante de Gossec (*z*) existant seulement dans une des deux éditions faites par Frère. Une dernière remarque nous autorise à dire, à l'encontre de A. Loth, que Rouget de Lisle n'a pas adapté les paroles de la *Marseillaise* à la mélodie de Grisons : alors que dans le *chant de guerre* il n'est fait aucune reprise du motif final, les six dernières mesures sont répétées dans l'oratorio, à l'instar de la majeure partie des éditions populaires de la chanson ou de l'hymne des Marseillais (*f, i, n, o, p, q, s, x*).

Nous croyons l'avoir suffisamment démontré, la date supposée de la partition d'*Esther* a été inexactement établie; cet oratorio n'est pas antérieur au chant de guerre de l'armée du Rhin, et les concordances qu'il présente avec diverses formules populaires auxquelles l'auteur est demeuré étranger, permettent d'affirmer, au contraire, que Grisons a maladroitement adapté sur des vers de sept pieds (Rois chassez la calomnie) la mélodie écrite par Rouget de Lisle sur des vers de huit pieds, lui ôtant ainsi sa mâle vigueur et son allure héroïque.

Dès son apparition, l'œuvre de Rouget de Lisle tomba pour ainsi dire dans le domaine public. L'insuffisance du tirage de la première édition la fit

répandre tout d'abord par la copie et surtout oralement; elle se trouva donc exposée à tous les inconvénients que comporte ce mode de transmission : altérations, modifications, substitutions et additions tant au texte poétique qu'au texte musical. D'autre part, l'absence de nom d'auteur sur cette édition et l'inexistence d'une loi sur la propriété littéraire permettaient à tous la reproduction de ces versions plus ou moins exactes; d'où les nombreuses variantes des publications faites sans l'intervention de Rouget de Lisle et contre lesquelles il ne pouvait réagir utilement.

Pour les paroles, les premières éditions parisiennes ne s'écartent pas du texte original à six couplets. L'addition la plus importante et la plus justifiée consiste dans le couplet dit des enfants (Nous entrerons dans la carrière...) chanté à la fête du 14 octobre 1792, donnée à l'occasion de la conquête de la Savoie. Ce couplet n'est pas de Rouget de Lisle et il ne figure pas dans les éditions qu'il publia. Les uns l'attribuent à l'abbé Pessonneaux, de Vienne (Isère), les autres à un publiciste originaire de Lisieux, nommé Louis Dubois. Sans vouloir prendre parti dans la discussion — faute de documents nouveaux à produire — disons que ces derniers s'autorisent d'une déclaration signée de Dubois, ainsi conçue :

Au mois d'octobre 1792 j'ajoutai un septième couplet qui fut bien accueilli dans les journaux : c'est le couplet des enfants, dont l'idée est empruntée au chant des spartiates rapporté par Plutarque⁵³.

Ce document est précis et les partisans de l'abbé Pessonneaux n'en peuvent invoquer de plus direct ni de plus probant. Quant à ceux qui ont mis en avant le nom de Chénier, ils n'ont appuyé leur assertion d'aucune pièce décisive.

Sous le numéro d'édition 45, Frère publia plusieurs versions de la marche des Marseillais contenant des couplets supplémentaires; l'une donne les six couplets de l'édition de Strasbourg (*c*), une autre (*p*) comprend en outre le couplet des enfants et un huitième commençant par ce vers : « Que l'amitié, que la patrie. . . » et se terminant par ceux-ci :

Alors, les Français cesseront
De chanter ce refrain terrible : Aux armes, etc. . . ;

enfin, dans une troisième édition s'ajoute une invocation à l'Être divin : « Dieu de clémence et de justice. . . » (*p*).

Les victoires remportées dans la campagne du sud-est donnèrent matière à trois nouveaux couplets qui furent joints aux six couplets originaux, savoir : 7° « Du sarde, insolent et perfide. . . »; 8° « Savoisiens, peuple paisible. . . » et 9° « De Nice aux remparts de Genève. . . ». C'est dans le couplet aux savoisiens que fut introduit ce vers imité d'une phrase célèbre : « Guerre aux tyrans, paix aux chaumières! . . . »; dans quelques éditions, le mot « châteaux » est substitué à « tyrans ».

⁵³ Notice sur la Marseillaise, 1848, Lisieux, imp. Durand, p. 28. Voir ch. III, § 1.

Signalons encore une édition réunissant ces diverses additions dans une suite de 12 couplets dont 2 lui sont particuliers : « Grand Dieu que tout être révère . . . », et « Chers électeurs que notre ville . . . » ; un autre couplet de cette édition : « Il fuit ce vil ramas d'esclaves . . . » se trouve également dans une version à 6 couplets, où il remplace le deuxième (Que veut cette horde . . . ». Enfin, mentionnons les éditions comprenant, en plus des six couplets de Rouget de Lisle, les cinq qui suivent : 7^e « J'entends de loin gronder la foudre . . . » ; 8^e « C'est pour l'honneur de sa patrie . . . » ; 9^e « Armez-vous tyrans sanguinaires . . . » ; 10^e « Savez-vous, orgueilleux despotés . . . » ; 11^e « Nous ne redoutons point l'approche . . . » ; l'une d'elles se compose seulement de ces cinq derniers couplets (*r*).

Parmi les parodies, nous ne voyons à citer que deux exemples, toutes les autres devant être considérées comme des chansons originales écrites sur l'air de la *Marseillaise*. Il n'en est pas de même de celle qui, sous le titre de *Parodie de l'hymne des Marseillais*, s'inspire des vers de Rouget de Lisle pour en exprimer la contre-partie ; tels les quatre derniers vers du premier couplet :

On n'entend plus dans nos campagnes,
Mugir ces féroces soldats.
Ils ne viendront plus dans nos bras
Égorger nos fils, nos compagnes.

Le refrain est ainsi transformé :

Victoire, citoyens, célébrons nos vengeurs
Chantons, dansons, qu'un doux nectar réjouisse nos cœurs ;

il fut aussi changé comme il suit :

Victoire, citoyens, gloire à nos bataillons
Chantons, dansons, un sang impur ne teint plus nos sillons ;

et parfois ce dernier vers est remplacé par celui-ci :

Chantons, dansons, qu'un doux nectar arrose nos poumons

que l'on rencontre aussi dans une autre *Imitation de l'hymne des Marseillais* (voir n^o 675*).

Un refrain analogue se trouve dans la chanson bachique intitulée *La Marseillaise de la Courville*, parodiée sur l'hymne de Rouget de Lisle :

A table, citoyens ! videz tous ces flacons !
Buvez, mangez, qu'un vin bien pur humecte vos poumons.

Elle parut dans la *Feuille du matin* du 25 novembre 1792, où elle est précédée de la note que voici :

De tous les temps les parodies ont été un moyen pour faire briller les bons ouvrages, puisqu'il suffit de s'occuper d'eux et de les faire connaître pour leur donner

du prix. Aussi les meilleurs auteurs dramatiques, épiques ou autres, ont-ils toujours été bien aises de voir parodier ingénieusement leurs productions; les livres les plus respectables l'ont été comme les autres et le P. Berruyer a jadis parodié l'Évangile lui-même, sans que personne l'ait trouvé mauvais:

Nous espérons qu'il en sera de même de la parodie que nous donnons de la célèbre hymne des marseillais. L'original est un petit poème sublime; la copie est une débauche d'esprit; l'un est l'élan du génie de la liberté d'un grand peuple; l'autre est l'expression de l'amour de la bonne chère. L'hymne a produit partout le plus grand enthousiasme; puisse la petite chanson faire naître le rire dont nous avons grand besoin.

On l'attribue à Gautier de Syonnet, le rédacteur présumé de ce journal, plus connu par la publication du *Journal général de la Cour et de la ville*, ou à un certain Antignac (voir n° 788). Il ne faut pas juger trop sévèrement cette adaptation de l'hymne qui avait déjà conduit nos troupes à la victoire; on doit la considérer pour ce qu'elle est réellement : une curieuse fantaisie empreinte de bonne humeur et sans basse trivialité. En voici le premier et le quatrième couplets :

Allons, enfants de la Courtille,	Quoi! des cuisines étrangères
Le jour de boire est arrivé.	Viendraient gâter le goût français!
C'est pour vous que le boudin grille,	Leurs sauces fades ou légères
C'est pour vous qu'il est conservé.	Auraient le veto sur nos mets!
Entendez-vous dans la cuisine	Dans nos festins qu'elle déroute,
Rôtir ces dindons, ces gigots!	Combien nous aurions à souffrir!
Ma foi, nous serions bien nigauds	Nous ne pourrions plus nous nourrir
Si nous leur faisons triste mine!	Que de fromage ou de choucroute!

On le voit, cette pièce n'est pas plus inconvenante que les nombreuses inepties — aussi bien intentionnées que mal rimées — écrites sur « l'air chéri des patriotes ».

Les paroles originales de Rouget de Lisle ont été conservées à peu près intactes dans la plupart des éditions avec musique ou typographiées; une seule variante est à signaler. Soit à raison, soit par suite d'une faute d'impression dans l'édition de Strasbourg, le 8^e vers de la 3^e strophe est ainsi conçu : « Les *maîtres* de nos destinées. . . », et toutes celles qui parurent en 1792 ou 1793 et même plus tard le reproduisent textuellement. Mais, dans les *Essais en vers et en prose*, publiés par Rouget de Lisle en l'an v, « *maîtres* » est remplacé par « *moteurs* ». Si cette variante se rencontrait dans une édition antérieure, on pourrait croire qu'elle résulte soit d'une erreur typographique, soit d'une modification sciemment faite par un auteur inconnu et simplement adoptée par Rouget de Lisle, ainsi qu'il le fit plus tard pour quelques-unes des variantes apportées à son texte musical par la tradition. Or, à l'exception de l'édition signalée par Fétis (laquelle paraît apocryphe), on n'en connaît aucune avec la variante dont il s'agit; on peut donc la considérer ou comme le rétablissement du texte originellement altéré à l'impression, ou comme une correction postérieure émanant de l'auteur lui-même. En aucune façon on ne saurait voir dans cette substi-

tution de mot un lapsus des *Essais*, puisqu'elle a été maintenue dans les *Cinquante chants* et dans les diverses copies de son hymne faites ultérieurement par l'auteur.

Si les vers de Rouget de Lisle nous sont parvenus tels qu'il les a écrits, son texte musical a, par contre, subi d'importantes modifications dont quelques-unes l'ont certainement amélioré; de sorte qu'en raison du nombre de variantes qui se sont imposées, l'on peut dire que la musique de la *Marseillaise* ne lui appartient pas intégralement. Sous l'empire de l'enthousiasme patriotique, il a trouvé des accents d'un souffle puissant, incorrectement rendus cependant au point de vue technique par suite de son inexpérience musicale⁵⁴. L'idée, la forme mélodique, lui reviennent sans conteste, et les imperfections de sa version n'en amoindrissent pas le mérite, puisque quelques substitutions ou déplacements de notes ont suffi pour donner à sa mélodie un caractère plus musical, un élan plus sublime. D'ailleurs, il ne faut pas l'oublier, la mélodie de Rouget de Lisle fut improvisée, et sans cette improvisation, l'hymne dont tous les musiciens ont reconnu la beauté n'eût peut-être jamais existé.

S'il est parfaitement acquis que Rouget de Lisle n'est pas l'unique auteur de l'air de la *Marseillaise* tel qu'on le connaît généralement, il est à peu près impossible de dire exactement quels furent ses collaborateurs. La plupart des éditions musicales ayant été faites d'après la tradition orale, sans le secours de la version primitive et sans les conseils de l'auteur, chacune d'elles présente diverses particularités, des variantes, des altérations, volontaires ou inconscientes, provenant soit de rectifications du texte original, soit de la reproduction inexacte de textes gravés ou manuscrits, soit enfin d'erreurs inévitables dans la transmission verbale. En effet, il est peu de chants qui, transmis de bouche en bouche, aient entièrement conservé leur pureté initiale. Les causes de dénaturation sont multiples : que le chanteur soit inhabile à saisir la mélodie entendue, que son organe soit inapte à la redire exactement, que sa façon de chanter le porte à y introduire certaines formules ou fioritures préférées, qu'un défaut de mémoire le contraigne à suppléer à certaines omissions suivant son instinct ou sa fantaisie, et la notation d'une même œuvre, recueillie de divers côtés, offrira fatalement des dissemblances plus ou moins grandes, souvent accentuées à chaque transmission nouvelle. Dans ces conditions, comment déterminer l'origine des divergences que présentent les diverses publications et comment en découvrir les auteurs ! Si parfois l'on y retrouve la main d'un musicien exercé, souvent le concours de la multitude s'y révèle dans de vulgaires substitutions.

Il n'est pas de chant populaire qui ait été l'objet d'autant de modifica-

⁵⁴ Sur ce point, on a le témoignage de Grétry : « L'air des *Marseillais* a été composé par un amateur qui n'a que du goût et qui ignore les accords ». (*Essais* . . .)

tions de détail que celui de Rouget de Lisle : douze passages en ont reçu une ou plusieurs, ce qui a produit les vingt-six formules suivantes :

The image displays 26 numbered variants (I to W) of a musical passage. Each variant is shown on a single staff with its corresponding lyrics. The original text is marked with 'a' and the variants are marked with letters A through W. Roman numerals in parentheses indicate the measure numbers where the variants begin. The lyrics are: 'Allons en- tri - e Le jour de', 'Con- tre ni - e', 'Enten- dez-vous dans les cam- vous dans les cam- vous dans les cam- Entendez-vous dans les cam-', '-pa- gnes Mu - gir ces fé- ro- ces sol - dats', 'jusque dans vos bras Egor- gervos fils vos compa- gnes', '-ger vos fils vos com - pa gnes', 'ar - mes ci - to - ar - mes ci - to - ar - mes ci - to - Marchez marchez im - pur im - pur'.

N. B. Dans les exemples qui précèdent, les passages sur lesquels portent les modifications sont numérotés en chiffres romains, placés en tête du fragment du texte original de Rouget de Lisle (a); les variantes viennent à la suite, elles se distinguent par des lettres majuscules suivies d'un trait se prolongeant sur tout le passage modifié; les chiffres ordinaires situés au-dessus des portées indiquent le numéro des mesures; les chiffres placés au-dessous des variantes renvoient aux numéros correspondants ci-après, à la suite desquels sont désignées les éditions dans lesquelles se trouvent ces variantes :

- | | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|--------------------------------|
| I. 1. A, B, E, L. toutes. | V. 6. H. c, d, e, k. | VIII. 16. R, S, c, d. |
| II. 2. C. f, i, m', n, o, q, s, x. | 7. I. e, f, i, k, m', n, o, q à s, x. | IX. 17. T. e, k. |
| 3. D. i, m', n, o, q, s, x. | 8. I', I''. c, d. | 18. U. f, i, m' à o, q à s, x. |
| III. 1. E. toutes. | 9. J. p. | 19. V. f, i, m' à s, x. |
| IV. 4. F. c, d. | VI. 10. K. f, i, m', n, o, q à s, x. | X. 20. X. c, d, e, k, p, r. |
| 5. G. e, f, i, k, m' à s, x. | 11. L. toutes. | 21. Y. f, i, m' à o, q, s, x. |
| | 12. M. f, i, m' à s, x. | XI. 22. Z. k, p. |
| | 13. N. p. | XII. 23. W. f, i, m' à s, x. |
| | VII. 14. O. i, m', n, o, q à s, x. | |
| | 15. P. e, f, i, k, m' à o, q à s, x. | |

On le voit clairement par ces exemples, les premières éditions parisiennes n'ont pas été faites d'après le texte de Rouget de Lisle imprimé à Strasbourg. Elles ne peuvent dès lors avoir leur source que dans la tradition orale; la diversité des formules l'indique, car de telles divergences résultent inévitablement de ce mode imparfait de transmission. Ces formules s'écartent plus ou moins du texte original; les unes avec bonheur, les autres par corruption. Les différentes versions qui les contiennent constituent plusieurs types ne présentant pour la plupart entre eux que de légères dissemblances; certaines formules leur sont communes, quelques-unes seulement sont particulières. Ainsi les versions *c* et *d* offrent une complète identité: elles comprennent des formules générales, une variante de ces dernières, une formule se trouvant dans quelques autres versions et certaines qui lui sont propres, les unes acceptables, les autres incorrectes. Les versions *e* et *k* sont presque pareilles: la dernière se distingue seulement par l'addition de la formule *z* et du refrain; entre *p* et *r* il y a moins de rapport: abstraction faite des deux fragments défectueux (*j*, *n*), la seconde, sans refrain, reproduit huit formules de la première et en contient quatre que l'on ne rencontre point dans l'autre; quant aux versions *i*, *m'*, *n*, *o*, *q*, *s*, *x*, en tous points semblables, sauf l'absence de refrain dans *m'*, elles sont conformes à *f*, à la seule différence que cette dernière ne donne pas les formules *o*, *z* des précédentes. Au reste, le tableau ci-après rendra la comparaison plus aisée en même temps qu'il fera connaître le nombre et la nature des variantes dont se compose chaque version:

ÉDITIONS.	VARIANTES.																							
	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.												
<i>c, d</i>	A	B	a	//	E	F	//	H	I'	//	L'	a	a	a	a	R	S	//	//	//	X	//	a	a
<i>e</i>	A	B	a	//	E	//	G	H	I	//	L	a	a	a	P	//	//	T	//	//	X	//	a	a
<i>f</i>*	A	B	C	//	E	//	G	//	I	K	L	M	a	a	P	//	//	//	U	V	//	Y	a	W
<i>i, n, o, q, s, x</i> ...*	A	B	C	D	E	//	G	//	I	K	L	M	a	O	P	//	//	//	U	V	//	Y	a	W
<i>m'</i>																								
<i>h</i>*	A	B	a	//	E	//	G	H	I	//	L	a	a	a	P	//	//	T	//	a	X	//	z	a
<i>p</i>*	A	B	a	//	E	//	G	//	J	//	L	M	N	a	a	//	//	a	a	V	X	//	Z	W
<i>r</i>	A	B	a	//	E	//	G	//	I	K	L	M	a	O	P	//	//	//	U	V	X	//	a	W

N.-B. L'astérisque indique les versions avec refrain, et la lettre *a*, la reproduction du texte de l'édition de Strasbourg.

Outre ces modifications mélodiques, on trouve sur les éditions ci-dessus des variantes rythmiques; les mêmes notes sont écrites avec des valeurs différentes. Dans aucune, il n'a été tenu compte de l'accent donné à certains passages par la succession d'une croche pointée et d'une double croche; toutes marquent deux croches. Les quatre noires de la première mesure font place à des noires pointées suivies d'une croche (*c*, *d*, *e*, *x*); aux noires des mesures 5 et 7 on a substitué soit une blanche et quatre croches (*c*, *d*), soit une noire pointée avec une croche pour la première moitié des mesures (*e*, *k*).

Plusieurs des chansons écrites sur l'air de la *Marseillaise* ont été publiées avec la musique, et nous avons pu constater que souvent le même éditeur

ne s'en tenait pas à une seule version. Celles parues au cours de l'année 1792, chez Frère, sous les numéros d'édition 55 et 68 (voir 689 et 727), suivent en partie, la première, le texte de *c*, *d*; la seconde, celui de *f*, *p*; d'autres de 1794, nos 176 et 202 (voir nos 1374 et 1595), créent les formules incorrectes *j*, *n* et montrent que cet éditeur avait abandonné sa notation primitive. La même constatation se fait avec les publications de M^{lle} Lebeau (*g*, *r*), avec celles d'Imbault (*e*, *k*), comme avec celles du Magasin de musique (*aj*, *al*), qui diffèrent plus ou moins.

Sur les douze passages ayant subi des changements, intentionnels ou inconscients, sept furent modifiés plus ou moins heureusement (i, ii, iii, iv, v, vi, x). Six de ces passages ont donné lieu à une seule formule adoptée dans toutes les éditions (A, B, E, I, L); le septième en a occasionné deux dont l'une ne se trouve que dans une seule version (F) et, sauf cette variation, la seconde variante (G) a eu la préférence générale; les cinq autres ont fourni chacun plusieurs variantes plus ou moins correctes et en somme peu divergentes, parmi lesquelles il n'en est qu'une d'avantageuse (X). Quelques-uns ont reçu des modifications ne se justifiant par aucune raison sérieuse (vii, ix, xi, xii); le texte initial pouvait être conservé sans inconvénient; leur existence s'explique par des différences d'interprétation. Enfin, le dernier (viii, R-S) est simplement le résultat d'erreurs de notation ou d'exécution, d'ailleurs exceptionnelles.

Considérées isolément, ces formules se divisent en deux catégories principales : les bonnes et les mauvaises; une troisième pourrait être établie pour les intermédiaires, celles n'offrant ni avantage ni inconvénients. Comparées avec le texte initial, elles présentent parfois des différences assez sensibles, mais les variantes de cette seconde forme ne se distinguent souvent entre elles que par de légers détails; ainsi en est-il des formules D, F-G, I-I', L', M, O-P, T-U, V. Au point de vue de l'usage, les variantes ou formules ont eu un sort distinct; tandis que les unes ont été généralement employées (A, B, E, G, I, L), il en est que l'on retrouve assez fréquemment (M, P, V, X, W), d'autres se partagent à peu près également (U, K, T, U); quelques-unes ont paru plusieurs fois (C, O, Y, Z), enfin, un certain nombre forment l'exception (D, F, I', J, N, R, S). Parmi ces dernières, plusieurs proviennent manifestement de dénaturation (J, N), et c'est à juste titre qu'elles ont été abandonnées, elles sont toutes critiquables; pour deux (R, S), il y a eu évidemment erreur de mesure.

S'il est un certain nombre de formules unanimement repoussées par tous les musiciens, quelques-unes les divisent sans que l'on puisse prendre parti, les motifs invoqués de part et d'autre à l'appui de chaque opinion étant également acceptables; plusieurs textes pouvant être équivalents, la préférence de chacun n'est souvent dans ce cas qu'une question de goût et d'affinité. Ainsi, en tête de l'hymne et à la 4^e mesure, bien que l'on ait complètement abandonné la version de Rouget de Lisle du début de son chant pour lui substituer les formules A et E, l'on ne peut déclarer la première forme vicieuse et réciproquement; de même en est-il à l'égard

de la formule B et du type initial : celle-ci donne peut-être plus de relief à la phrase, celle-là est plus facile, plus chantante et bien mélodique. Ce que l'on peut reprocher à la phrase v qui a reçu plusieurs variantes, c'est sa mauvaise prosodie plus que sa mollesse ; de là seulement vient la faveur accordée aux formules n et i. Quoique l'on y ait renoncé, le texte de Rouget de Lisle sur le mot « mugir » a ses partisans ; il y a évidemment plus d'expression et d'énergie dans la phrase mélodique primitive, mais, on ne peut le nier, la formule qui a prévalu (L) est plus aisée à entonner ; de plus, elle a l'avantage de fournir un bel effet harmonique. On ne saurait non plus contester la beauté de la déclamation et la noblesse de l'accent sur le saut de septième descendante puis ascendante au mot « impur » (xii), bien que l'intonation soit sourde et difficile à saisir ; toutefois on doit convenir que l'intervalle de quinte présenté par la formule w est plus sonore et plus chantant. Dans ces conditions, les formules susceptibles d'être acceptées sans restrictions comme une réelle amélioration du texte original se réduisent à deux, et encore pourrait-on affirmer qu'elles ne puissent soulever aucune observation ! On ne méconnaîtra point cependant que le passage en mineur (p), à l'accent expressif et bien en rapport avec le caractère sombre des paroles, ne soit préférable à la version de Rouget de Lisle. Dans celle-ci, le *sol* donne une allure expansive assurément moins convenable, outre qu'il a l'inconvénient d'atténuer en partie l'effet de sa réapparition à la phrase suivante sur les mots : « Aux armées, citoyens ! . . . ». Il est non moins évident que la formule x a imprimé aux paroles du refrain une vigueur et un éclat qu'elles n'ont point avec la notation originale, si bonne et si correcte soit-elle.

En résumé, si, pour respecter ainsi qu'il convient les différentes appréciations, il faut se garder de considérer comme un perfectionnement la majeure partie des changements apportés au texte primitif, on peut dire qu'ils en constituent un dans ce sens qu'ils ont rendu la mélodie originale plus vocale, plus naturelle, plus assimilable et plus éclatante. Rouget de Lisle a composé une œuvre inégale, incorrecte en quelques endroits au point de vue des règles de l'art et telle qu'un musicien ne l'eût certainement pas conçue. Sans lui donner toute sa perfection, plusieurs des modifications introduites par le peuple l'ont transformée en un chant admirable, entraînant, tirant toute sa puissance de ses seuls accents mélodiques, et n'ayant d'équivalent chez aucun peuple. Plus que les musiciens, qui ne sont intervenus que pour une faible part, les interprètes ont été les collaborateurs de Rouget de Lisle, et ainsi son chant est devenu véritablement l'hymne national. Tels sont les faits qui se dégagent de l'examen des différents textes publiés en 1792 ; nous venons de faire connaître dans leur ensemble les variantes ou formules diverses qu'ils contiennent ; il nous reste à préciser leur origine et à signaler les particularités des principales éditions, de façon à faire ressortir autant que possible la part de chacune, dans la constitution du texte actuel. Dans une série d'articles publiés par la *Musique des familles* (7 avril 1887) et réunis ensuite en brochure sous

ce titre significatif : *La Marseillaise, comparaison des différentes versions, variantes de la mélodie, du rythme et de l'harmonie*, nous avons déjà rédigé cette étude qu'aucun musicographe n'avait encore entreprise; mais, outre que notre opuscule — tiré à petit nombre — est depuis longtemps épuisé, les observations suggérées par les éditions mentionnées en tête de la présente notice (n° 14) nous ont paru devoir être consignées à cette place.

* a. Le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* se répandit d'abord par des copies manuscrites. L'auteur en adressa une au maréchal Luckner, auquel il avait dédié son œuvre¹; Grétry en reçut également une². Le 29 avril 1792, A. du Chastellet réclamait de Diétrich l'exemplaire qu'il lui avait promis³; quelques jours après, M^{me} Diétrich envoyait à son frère à Bâle « copie de la musique »⁴.

Puis l'œuvre fut publiée à Strasbourg même, par Ph.-J. Dannbach, imprimeur de la municipalité. D'après un passage de son mémoire justificatif, il semblerait que cette édition ait été faite par les soins ou tout au moins sous la surveillance de l'auteur : « Celui-là . . . qui a fait l'*Hymne des Marseillais*; qui l'a publié au milieu d'une garnison . . . »⁵. Quoi qu'il en soit, son nom ne figure pas sur le titre et l'on s'en étonne à bon droit; cependant cette omission peut être volontaire et déterminée par les circonstances ou les habitudes, ou même par une question de convenance, et elle ne saurait être invoquée contre la paternité de Rouget de Lisle, attestée par bien d'autres documents. On l'a vu, d'ailleurs, son nom ne figure point non plus sur son *hymne à la liberté*, paru l'année précédente à Strasbourg (n° 11).

La date de cette édition peut être placée au mois de mai 1792, puisque Rouget de Lisle quitta Strasbourg dans le courant de ce mois et qu'il a déclaré avoir publié lui-même son hymne⁶. Il le dédia d'abord au maréchal Luckner qui cessa d'exercer le commandement de l'armée du Rhin dès le mois de mai, ainsi qu'il résulte de sa proclamation datée de Valenciennes le 21 mai 1792⁷; puis, dans son volume *Essais en vers et en prose*, il fit précéder les paroles de son hymne de cette nouvelle dédicace : « Aux mânes de Sylvain Bailly, premier maire de Paris ».

L'édition de Strasbourg est imprimée, paroles et musique, en caractères mobiles. La mélodie est notée en *ut* pour une voix sans accompagnement, avec une ritournelle de violon fort banale pour ne pas dire plus, qui a l'avantage de bien déceler la personnalité de l'auteur de l'hymne,

¹ Mention relevée dans une pièce manuscrite de la collection Heitz : « Sous le . . . avril 1792, Luckner reçoit le *Chant de guerre de l'armée du Rhin*, dédié au maréchal Luckner . . . » (Bibl. de l'Univ. de Strasbourg). Cf. *Le Courrier du Bas-Rhin*, 2 sept. 1863; *l'Intermédiaire* . . . , 20 sept. 1864; la *Vérité sur la paternité de la Marseillaise*, par A. ROUGET DE LISLE (1865); le *Chant de guerre* . . . , par LEROY DE SAINTE-CROIX, p. 41. — ² Cf. *Essais sur la musique* : « Rouget de Lisle m'envoya son hymne *Allons enfants de la Patrie* de Strasbourg, où il était alors, six mois avant qu'il fût connu à Paris . . . (t. III, p. 13). — ³ *F. de Diétrich*, par L. SPACH, p. 70.

⁴ *La Musique pendant le siège de Paris*, par A. DE LASSALLE, p. 116; *l'Indicateur du Bas-Rhin*, 20 janv. 1872. — ⁵ *Joseph Rouget de Lisle* . . . , loc. cit., p. 9. — ⁶ *J. Rouget de Lisle au peuple* . . . , p. 3 et 9. — ⁷ *Journal de Paris*, 20 mai 1792.

ainsi que G. Chouquet l'a judicieusement fait remarquer dans ces lignes relatives à l'édition princeps :

Cette pièce si curieuse et si rare, antérieure au 10 août 1792, se termine par une ritournelle de violon des plus naïves qui décèle un musicien amateur. Réjouissons-nous de ce que l'auteur de la *Marseillaise* ait cédé à la tentation de produire cette ritournelle insignifiante, dont le tour vieillot jure si étrangement avec l'accent héroïque de sa mélodie. En agissant de la sorte, il s'est révélé à nous tout entier : un chef de musique militaire n'écrit point pour le violon, et la petite ritournelle qui figure dans la pièce publiée par Dannbach équivaut à la signature même de Rouget de Lisle⁸.

Les exemplaires de cette édition sont fort rares et ils sont demeurés longtemps ignorés du public. Déjà, sous la Révolution, ils étaient peu répandus, puisque le graveur Bignon imagina d'en donner une reproduction (voir *b*, p. 260), et l'on peut dire que si l'existence de cette édition princeps n'eût pas été ignorée, bien des polémiques eussent été évitées. En 1855, G. Kastner en avait un fac-similé entre les mains⁹, mais ce n'est qu'au mois d'août 1859 qu'un exemplaire fut communiqué à M. J. Lecomte, rédacteur au *Monde illustré*, par M. Noiriel, libraire à Strasbourg¹⁰. Un autre exemplaire a été en possession de M. Ch. Heitz, également libraire à Strasbourg, et G. Kastner en eut un aussi, celui qu'il communiqua, en 1864, à Fétis et qui motiva la rétractation de ce dernier (voir p. 244).

Mieux que toutes les dissertations, une reproduction du texte mélodique original fera connaître la conception primitive de Rouget de Lisle et permettra d'indiquer de façon très précise les passages ayant subi des modifications quelconques (voir page suivante).

On remarquera dans le texte ci-après, que les lettres situées au-dessus des notes désignent les formules substituées dont il a été question plus haut (p. 254); les lignes horizontales placées à la suite des lettres se prolongent sur toutes les notes sur lesquelles portent les changements opérés ultérieurement; elles sont ponctuées aux endroits restés conformes à l'original.

Nous ne reviendrons pas sur chacune des variantes ou formules en particulier, soit pour les approuver, soit au contraire pour donner un regret au texte abandonné, après les observations générales énoncées précédemment; mais nous ferons remarquer que la mélodie de Rouget de Lisle diffère assez de celle qui s'est depuis imposée pour qu'il n'en puisse être considéré comme l'unique auteur. L'absence de tout refrain n'échappera pas; il fut constitué dans la forme actuelle, d'abord par une reprise au mot : *Marchez* . . . (mes. 22), puis par la répétition des deux derniers vers : *Aux armes, citoyens!* . . . La coïncidence de l'accent des paroles du premier

⁸ *Encore la Marseillaise* (*L'Art musical*, 18 fév. 1869, p. 91). Article écrit à propos d'un travail annoncé, dans lequel la musique de la *Marseillaise* était attribuée à un chef de musique nommé Hermant. — ⁹ *Les Chants de l'armée française*, 1855, p. 46. — ¹⁰ *Le Monde illustré*, 8 août 1863.

couplet avec les temps forts de la musique est à noter; les bonnes syllabes tombant sur les valeurs longues, il en résulte, comme M. A. Loquin l'a fort justement constaté¹¹, que l'auteur n'a pas puisé son inspiration dans des chants plus ou moins connus et que sa musique a été composée après qu'il eut écrit les paroles de ce couplet ou tout au moins qu'elles lui vinrent, ainsi qu'il l'a dit, «avec l'air et l'air avec les paroles». Cette conformité entre la phrase mélodique et l'accent poétique ne se retrouve pas dans tous les couplets.

Temps de Marche Animé.

The musical score is written on a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of 28 measures. The lyrics are: "Allons enfants de la patrie Le jour de gloire est arrivé Contre nous de la tyrannie L'étendard sanglant est levé L'étendard sanglant est levé Entendez-vous dans les campagnes Murgier ces féroces soldats Ils viennent jusque dans vos bras Égorger vos fils vos compagnes Aux armes citoyens Formez vos bataillons Marchez, marchez qu'un sang impur A breu venoissillons." The score is annotated with letters A through VV above the notes, indicating specific syllables or words. Measure 27 is marked as the start of a "Ritournelle".

Allons en-fants de la pa-tri e Le jour de gloire est ar-ri - vé Contre nous de la ty-ran-ni - e L'é-ten-dard sanglant est le - vé L'é-ten-dard sanglant est le - vé Enten-dez-vous dans les cam-pa-gnes Mu-gir ces fé-ro-ces sol-dats Ils vien-nent jusque dans vos bras E-gor-ger vos fils vos com-pa-gnes Aux ar - mes ci-to - yens For-mez vos batail-lons Mar-chez, mar-chez qu'un sang im - pur A breu-ve-noissil-lons.

27 Ritournelle.

Rouget de Lisle n'a pas cherché à maintenir intégralement son texte primitif; en publiant son hymne dans les *Cinquante chants français* (1825), il a reproduit quelques-unes des variantes issues de la tradition, mais sans signaler le fait (voir *an*).

Bien que la notation de Rouget de Lisle sur la phrase *Entendez-vous dans les campagnes* ait été abandonnée dans toutes les éditions spéciales de son hymne, nous la retrouvons telle qu'il l'écrivit dans une œuvre pour piano, *La Révolution du 10 août*, annoncée le 1^{er} février 1793 (n^o 2278).

* b. La note placée à la suite du titre de cette édition : « On a cru satisfaire les amateurs en leur donnant telle que l'original a été imprimé à

¹¹ Les *Mémoires populaires de la France*, 1879, p. 68.

« Strasbourg », soulève aujourd'hui plusieurs questions, ou du moins suggère certaines réflexions quant à la date, au but et aux mobiles qui ont déterminé le graveur Bignon à la publier.

En premier lieu, elle laisse supposer que cette publication est postérieure à l'apparition des premières éditions parisiennes et qu'elle avait un caractère en quelque sorte rétrospectif. En effet, si elle avait paru avant celles-ci, n'eût-elle pas diminué le nombre des versions altérées? N'en eût-il pas été question? Si l'on admettait son existence, on ne pourrait nier que son influence avait été nulle, puisque ce sont ces dernières qui prévalurent. En vain prétendrait-on que la transmission vocale devait être plus efficace. Il ne s'agit pas de la valeur de ce moyen de propagande, elle ne saurait être discutée; mais simplement de savoir si l'édition de Bignon fut impuissante à réagir contre les autres au cas où elle les aurait précédées, et tout porte à croire qu'il en fut ainsi.

L'antériorité n'étant pas admissible, la simultanéité — c'est-à-dire la publication d'août à novembre 1792 — ne paraît pas devoir l'être non plus, pour les mêmes raisons. Il semble plutôt que l'éditeur ayant eu connaissance de la version originale ait voulu l'opposer — par curiosité ou pour tout autre motif — aux diverses éditions qui présentaient de nombreuses dissemblances entre elles et avec le texte primitif qui n'avait pas pénétré dans le public. C'était la seule raison d'être de sa publication qui ne pouvait avoir, redisons-le, qu'un intérêt rétrospectif.

Mais si nous avons lieu de croire l'édition de Bignon postérieure à 1792, nous avons aussi la certitude qu'elle parut avant l'an VII, car, à cette date, l'*Almanach du commerce* mentionne seulement le nom de sa veuve, alors domiciliée rue Froidmanteau. Or, dès 1789, ce graveur habitait place du Louvre, adresse inscrite sur sa reproduction du *Chant de guerre de l'armée du Rhin*.

En outre, cette publication atteste la rareté de l'édition de Strasbourg, car elle eût été superflue, si celle-ci avait été très répandue à Paris. Elle confirme également que c'est bien à la tradition orale qu'est due la notation des premières éditions faites dans la capitale après l'arrivée des Marseillais.

Cette réimpression de Bignon est presque aussi rare aujourd'hui que l'édition originale : deux exemplaires seulement sont connus. Elle n'est pas absolument conforme à cette dernière, car elle comprend un accompagnement de clavecin alors que l'édition princeps donne le chant seul et la ritournelle pour violon. Cette addition s'explique parfaitement au point de vue de la vente, mais l'éditeur aurait dû la signaler. En réalité, sa publication n'est identique à celle de Strasbourg qu'au point de vue du titre, de la mélodie et du texte poétique. Nous y relevons un lapsus de gravure à la 4^e mesure, sur le mot *Contre*, où il y a un *ut* au lieu du *si* écrit par Rouget de Lisle. Un détail prouve qu'il s'agit bien d'une faute d'impression, et non pas d'une rectification faite d'après les versions en cours, lesquelles avaient toutes adopté l'*ut* : à la partie de cla-

vecin qui reproduit la mélodie, le *si* existe comme dans la version originale.

* *c.* Le titre de cette édition : *Chanson des Marseillais*, indique bien qu'elle traduit un texte recueilli directement des volontaires du bataillon marseillais et, par conséquent, qu'elle a été faite au plus tôt au mois d'août. Mais la mention qui suit : « chantée sur l'emplacement de la Bastille », ne fait-elle pas allusion à l'audition donnée au même endroit le 26 juillet, et dont le *Journal du soir* (voir p. 223) rendit compte le lendemain? Dans ce cas il y aurait une contradiction, puisque les Marseillais n'arrivèrent à Paris que le 30 juillet; la mention se rapporterait donc à une exécution donnée ensuite par ces derniers sur ledit emplacement. Cette contradiction pourrait cependant n'être qu'apparente, car il est peu probable que la publication ait été faite aussitôt après l'audition du mois de juillet, et alors il n'y aurait rien d'étonnant à ce que l'éditeur ait combiné les deux indications. Toutefois, il ne s'agit pas ici de fixer le jour précis de la publication, mais d'établir l'antériorité des diverses éditions portant la mention « chantée sur l'emplacement — ou sur la place — de la Bastille » comparativement à celles contenant l'indication « chantée sur différents théâtres ». Soit qu'elle se rapporte à l'audition du 26 juillet, ou à toute autre donnée avant ou après le 10 août, il est évident que les exécutions sur la voie publique ont précédé celles des théâtres, et c'est ce qu'il importe de retenir de la mention susvisée.

Des diverses éditions parues chez Frère sous le n° 45 (voir p. ci-après), celle-ci est la première, pensons-nous, non seulement parce qu'elle porte la mention précitée, mais aussi parce qu'elle ne comprend absolument que les 28 mesures de la version originale, sans reprise à « Marchons », ni à « Aux armes, citoyens! . . . », ces reprises n'ayant été adoptées qu'ultérieurement.

Comme dans toutes les versions de l'époque, les croches pointées suivies de doubles croches (mes. 2 à 10, 13, 17 à 21) sont invariablement remplacées par des croches, ce qui amoilit le rythme et donne à la mélodie un caractère peu vigoureux contrastant avec le sens musical.

La mélodie en *ut* se retrouve conforme à celle de Rouget de Lisle (*a*) dans 17 mesures, sauf de légères variantes de rythme ou de valeurs de notes qu'il n'y a point lieu d'approuver et qui, du reste, sont une exception : noire pointée et croche au lieu de noires (mes. 1), blanche et croches au lieu de noires (mes. 5 et 7). Les modifications consacrées par la tradition sont au nombre de cinq (A, B, E, L, X); elles améliorent sensiblement la version initiale, et sauf une (L'), Rouget de Lisle les a adoptées. L'appogiature *mi*, maintenue avec raison par l'usage, est supprimée à la mesure 6 (F). La phrase *Entendez-vous dans les campagnes* (mes. 10-12), que Rouget de Lisle a écrite sur tous les degrés de l'accord de septième de dominante (*sol, si, ré, fa*), est légèrement modifiée par le simple déplacement des deuxième et troisième notes; en avançant le *si* (H)

et en plaçant l'accent sur le *ré* au lieu du *si* (1', 1^{er} temps, mes. 11), on a préparé la formule qui devait définitivement prévaloir. L'adjonction du *mi* au troisième temps (1'', mes. 11) n'est pas heureuse; elle n'a été d'ailleurs renouvelée que dans une autre version du même éditeur (*p*). Une modification importante est la substitution de *si* *la* sur le mot *mugir* (1', mes. 12-13) généralisée à bon droit. Mais une grossière erreur est résultée de l'absence de repos avant le vers *Égorger vos fils, vos compagnes* (mes. 16-18). Faute d'une valeur suffisante et d'un silence, il se produit une anticipation de deux temps conduisant à une dénaturation de la terminaison mélodique, dont le seul but est de compléter la carrure de la phrase (var. *rs*). Cette anomalie est unique; elle se retrouve seulement dans la version *d* qui a tout le caractère d'une contrefaçon ou tout au moins d'une copie textuelle. Aux mesures 19 et 21, la formule *x*, destinée à devenir définitive, est substituée à celle de Rouget de Lisle; il l'approuva en l'adoptant.

* *d*. Cette édition ne diffère de la précédente que par l'absence de nom d'éditeur et d'une appogiature à la mesure 13, et par la substitution, au titre, du mot « place » à « emplacement ». Elle porte en tête de la première portée le n^o 246, et, comme il en est une autre avec le même numéro, gravée chez Imbault (*e*), il se pourrait qu'elle ait été publiée par le même éditeur. Parut-elle avant celle de Frère ou après? Rien ne permet de se prononcer.

* *e*. Pour cette version, il y a également conformité de texte avec l'édition originale sur 17 mesures. Elle porte le numéro d'édition 246 comme la précédente et le nom d'Imbault; il semble donc qu'elle a une même origine. Mais il existe quelques différences dans les variantes. Si elle maintient celles désignées par les lettres A, B, E, H et X, elle en introduit plusieurs qui ont subsisté. Ainsi, la mesure 11 reçoit son ultime transformation; par le changement de valeur du *ré*, emprunté à la version *d*, et l'adjonction d'un *si* à la fin de la mesure, l'accent s'est trouvé mieux placé; enfin, avec la suppression de la note de passage *mi*, on est revenu à l'emploi des seuls sons constitutifs de l'accord écrits par Rouget de Lisle, mais plus heureusement disposés (H, 1). Une innovation qui a trouvé faveur auprès de quelques éditeurs, se remarque à la dernière note de la mesure 15; c'est le *mi* substitué au *sol* sur le mot *vos* (*p*). A la mesure 17, sous le mot *fils*, la notation est celle de la version *e*, mais, cette fois, elle est en meilleure place.

* *f*. C'est simplement à cause de la similitude de titre que nous plaçons cette version avec les précédentes, dont elle s'écarte sensiblement comme texte mélodique. Elle présente de nouvelles variantes, dont plusieurs ont été maintenues, et, faute de connaître la date précise de sa publication, nous ne pouvons savoir si elles sont propres à son éditeur ou si elles ont été empruntées aux versions dont il sera parlé ci-après, dans lesquelles on les trouve également. La question de priorité ne peut donc être tranchée.

Le remplacement du *mi* par un *do* (mes. 2, 4^e temps) ôte tout brillant à la phrase par la répétition du même son (c). La suppression du *ré* appoggiature (mes. 12) et le remplacement des deux *do* par deux *la* (2^e temps, mes. 13) constituent les variantes κ, μ, qui eurent de nombreux partisans. Il en est de même pour celle indiquée par la lettre υ, obtenue par la simple substitution d'un *do* au *mi* β écrit par Rouget de Lisle sur le mot *fi*ls (3^e temps, 17^e mes.). Quoiqu'elle figure dans plusieurs éditions, la formule des mesures 19 et 21 (γ) n'en est pas moins critiquable. N'est-ce pas un non-sens que cet accent mineur sur un appel aux armes, qui doit être au contraire plein de vigueur et de sonorité? En revanche, une entière approbation a été donnée à l'introduction du *ré* (mes. 26) sur la syllabe finale du mot *impur*, non parce qu'il est plus musical, mais parce qu'avec la note précédente il forme, pour la masse, un intervalle plus chantant (ω).

La question de priorité aurait ici son importance au point de vue de l'adjonction d'un court refrain à la version de Rouget de Lisle et à celles qui suivirent. On l'obtint par la reprise des six dernières mesures, à partir de « Marchons ». C'est ainsi qu'il est marqué dans presque toutes les éditions de l'époque.

* i. Cette édition est la seule d'une série portant à la suite du titre la mention « chantée sur différents théâtres », qui ait une date positive. L'adresse de l'imprimerie est suivie seulement du millésime 1792; mais l'on sait qu'à la date du 26 septembre le ministre de la guerre envoya à Kellermann un exemplaire de l'hymne des Marseillais, et comme, selon toute apparence, cet exemplaire sortait des presses de l'imprimerie de son département, on peut en inférer que ladite édition fut publiée au moins dans le courant de ce mois¹.

Elle participe des éditions c (A, E), e (G, I, L, P) et f (c, κ, μ, υ, γ, ω) et offre seulement deux variantes à elle propres : l'une (d) trouva quelques partisans, l'autre (o) en eut davantage. La première est formée par la substitution d'un *si* au dernier *ut* de la mesure; la seconde par le changement du *mi* (3^e temps, mes. 15) en *ré*.

Nous n'avons pas à revenir sur l'opportunité des modifications empruntées aux éditions dont il a été question précédemment.

* k. L'idée de mettre en action le chant des Marseillais a été suggérée à Gardel, maître de ballets de l'Opéra, dans des circonstances que Rouget de Lisle a fait connaître lui-même à un nommé de la Barre qui, en septembre 1833, les a rapportées en ces termes :

En thermidor an 11², les acteurs de l'Opéra, en sortant de présenter une pétition à la Convention nationale, furent dîner au restaurant à droite de la grille d'entrée du bois de Boulogne, à la porte Maillot. Les acteurs Laïs et Chéron se

¹ Cf. *Le Patriote français* du 8 oct. 1791; les lettres de Kellermann du 26; et de Servan, 29 sept. 1792 (C. PIERRE, *La Marseillaise*, etc.). — ² Il y a ici une erreur de date évidente qui s'explique par l'intervalle écoulé.

mirent à chanter des airs patriotiques à pleine voix et les croisées ouvertes. Les promeneurs se rassemblèrent sous les fenêtres; un des spectateurs demanda à Lais et Chéron de chanter la *Marseillaise*; Lais et Chéron sortirent; on avança deux tonneaux vides sur lesquels ils montèrent et chantèrent cet hymne. Quand ils en vinrent au couplet « Amour sacré de la patrie », spontanément tous les spectateurs se mirent à genoux et chapeau bas.

Gardel, maître des ballets de l'Opéra, Méhul, Gossec et plusieurs autres musiciens célèbres étaient de ce dîner. Gardel dit à Gossec : « Il y a dans cette scène de quoi faire quelque chose pour l'Opéra ». Gossec répondit qu'il était à sa disposition et qu'on n'avait qu'à lui faire un programme, ce qui fut exécuté sous le titre d'*Offrande à la liberté*^{2*}.

D'après la partition de cet ouvrage, publiée par Imbault³, la première représentation aurait eu lieu le 30 septembre 1792; d'autre part, le journal *Affiches, annonces, etc.*, en informait le public dans son numéro du même jour : « Aujourd'hui 30, on exécutera une *Offrande à la liberté*, scène religieuse sur la marche des Marseillais . . . »; dans le numéro du 1^{er} octobre, il inséra cette annonce : « demain, l'*Offrande à la liberté*. . . » et dans celui du 2 octobre, il en rendait compte en ces termes : « l'opéra de Cousineau « a été joué dimanche . . . il a été terminé par une *Offrande à la liberté*. . . « Gossec a fait de nouveaux accompagnements à la marche et les a variés « pour chaque couplet, en maître qui connaît à fond les ressources de l'harmonie ». (P. 4162.)

Par contre, ni le *Moniteur*, ni la *Chronique de Paris*, du 30 septembre, ne comprennent l'*Offrande* dans leur programme des spectacles du jour; mais le 1^{er} octobre, ils l'annoncent pour le lendemain 2, et elle figure pour la première fois dans ces journaux, sur le numéro du 2 octobre avec la mention « aujourd'hui. . . ». En outre, nous avons consulté un document probant, le registre des « Recettes à la porte » du théâtre de l'Opéra, lequel, à la date du 30 septembre, enregistre simplement la représentation de *Corisandre*; ce n'est qu'à partir du 2 octobre qu'il mentionne l'ouvrage de Gardel et Gossec sous son titre primitif d'*Hymne à la liberté*, qui fut inscrit sous celui d'*Offrande à la liberté* seulement à partir du 21 octobre.

Ainsi l'avis des *Affiches* n'est corroboré ni par le *Moniteur*, ni par la *Chronique*, ni par le registre de l'Opéra; son compte rendu de la représentation a pu être fait à l'avance, suivant un usage encore en vigueur, et inséré dans ce numéro, quoique la représentation n'ait pu avoir lieu au jour primitivement fixé; par conséquent il ne saurait trancher la question. Reste la date donnée par la partition; mais sa gravure n'a-t-elle pu être commencée avant la représentation, et n'a-t-on pas jugé à propos de rectifier ensuite la date prévue, en admettant qu'il n'y ait pas eu erreur? Le cas n'est pas rare. La présence du dernier titre *Offrande à la liberté* en tête de la partition semble indiquer que la gravure n'a été achevée qu'après le

^{2*} Ms. joint à un numéro du journal *le Constitutionnel* du 17 juillet 1833 (Bibl. nat. Vm⁷. 17080). — La 120^e représentation eut lieu le 10 octobre 1795.

21 octobre; l'annonce de sa publication, insérée dans le *Moniteur* du 20 novembre, en apporte confirmation³.

Quelle que soit l'époque de la première représentation, l'arrangement de Gossec était certainement écrit dès le mois de septembre, et cela seul importe dans l'espèce. Avec l'édition du département de la guerre (*i*), qu'il a suivie ou précédée de quelques jours, il fournit les deux premières versions pour lesquelles on ait une date précise. De ce que la partition de Gossec porte une date et un nom, les écrivains qui n'ont pas eu connaissance des diverses éditions publiées avant l'*Offrande à la liberté* ont considéré ce musicien comme l'auteur des changements apportés à la version originale. L'examen des différents textes démontre qu'il a simplement fait un choix judicieux parmi les variantes en circulation. Il les a presque toutes adoptées, éliminant seulement celles qui sont loin d'apporter une amélioration (c, d, k, m, o, v, y). Ses innovations se bornent à la substitution du *ré* (mes. 23. z) complétant la gamme diatonique formée par la phrase mélodique, et à la constitution du refrain à partir des mots : « Aux armes citoyens . . . » (mes. 18); jusqu'alors la reprise ne s'était faite qu'au mot « Marchons . . . » (mes. 22). C'est la modification la plus heureusement effectuée.

* *m'*. Musicalement, il n'y a rien de particulier à signaler pour cette édition. Elle est du type initial, à 28 mesures sans reprise, et composée des variantes A, B, C, D, E, G, I, K, L, M, O, P, U, V, Y, W; c'est-à-dire des versions *i, n, o, q, s, x*, écrites en *sol*, dont elle diffère seulement par l'absence de reprise.

Outre les six couplets constituant le texte de Rouget de Lisle, elle en comprend trois autres relatifs à la « conquête » de la Savoie, ce qui la fait supposer du mois d'octobre 1792 (voir p. 250). Dans l'un des couplets, l'auteur — anonyme — a intercalé la fameuse phrase : « Guerre aux tyrans, paix aux chaumières. »

C'est une des rares éditions — peut-être la seule — imprimée en province en dehors de la première; elle a été tirée en caractères mobiles, par Léonard Danel, à Lille.

* *n*. L'adresse de l'éditeur « grande cour de l'Égalité », placée à la suite du nom de Goujon dans la marge de la feuille, fait supposer que cette édition date de l'année 1793. En effet, d'après le registre de la Commune, séance du 15 septembre 1792, Louis-Philippe-Joseph et sa famille reçurent le nom d'Égalité; le jardin du Palais-Royal fut en même temps dénommé « Jardin de la Révolution » et, par extension, le peuple substitua à ce dernier nom celui d'Égalité. Toutefois il ne fut guère employé par l'édi-

³ *Offrande à la liberté*, scène composée de l'air *Veillons au salut de l'empire* et de la *Marche des Marseillais*, avec récitatif, chœurs et accompagnement à grand orchestre, exécutée à l'Opéra le 30 septembre de l'an 1 de la République, arrangée par le citoyen Gossec, directeur de la musique de la garde nationale parisienne. Cette partition ne parut probablement qu'au mois de novembre 1792, le *Moniteur* l'annonça dans son numéro du 20. — Cet ouvrage est appelé *Offrande à la patrie* dans les *Spectacles de Paris pour l'année 1793* (p. 236).

teur que plus tard, lorsqu'il eut reçu la consécration de l'usage, c'est-à-dire dans le courant de 1793.

Sa publication n'offre aucun intérêt; elle est peu soignée, incorrecte. C'est la reproduction, avec des fautes de gravure grossières, de la version du département de la guerre (*i*). Signalons la mesure 6 restée incomplète : il y manque un temps et demi, soit un silence et une note; un temps fait aussi défaut à la mesure 22 (point ou silence). Un *ut* a été gravé à la place d'un *ré* (dans le ton de *sol*) sur la première syllabe de la phrase : *Aux armes...* (mes. 18), et un *si* a été mis au lieu d'un *sol* sur la première syllabe de la mesure 29.

Une autre édition a été faite par le même sans beaucoup plus de soins (*o*).

* *o*. Peu de choses distinguent cette édition de la précédente. A droite et à gauche du titre *Marche des Marseillais*, substitué au premier (*Chanson des Marseillais*), sont gravés deux bonnets phrygiens. Le nom et l'adresse de l'éditeur — également inscrits dans la marge — sont plus longuement rédigés (voir p. 224). Quant au texte musical, il est conforme à celui de l'édition *n*, c'est-à-dire qu'il reproduit la version *i*. Les fautes de gravure signalées ci-dessus sont corrigées, mais il s'en trouve de nouvelles : le bémol manque à la mesure 15 et l'on voit un *mi* au lieu d'un *ré* (en *sol*) sur la syllabe *Mar* (4^e temps, mes. 28).

* *p*. Publiée sous le même numéro (45) que la version *c* du même éditeur, elle en diffère sur plusieurs points. Tout en rectifiant certaines anomalies, elle en crée d'autres qui déconcertent; ainsi les publications de cet éditeur sont les moins correctes; elles se distinguent surtout par leurs déficiences.

De la première édition faite par Frère, on retrouve dans celle-ci les variantes *A*, *B*, *E*, devenues générales; celle désignée par la lettre *G* a été substituée à *F*, on y a joint celle qui venait d'être nouvellement adoptée, le *ré* introduit par Gossec (*w*). La formule 1 est abandonnée pour une nouvelle laissant fort à désirer (*J*). Quant à la seconde innovation (mes. 13), elle est au moins bizarre : on cherche en vain la raison d'être de ce mouvement concluant sur la tonique succédant à l'altération de la sensible (*N*). Faut-il dire que ni l'une ni l'autre ne se sont imposées? Enfin, constatons l'abandon de la variante *r-s* étrangement placée dans la première édition (*c*).

Il y a eu plusieurs tirages de cette version, les uns avec 8 couplets, les autres avec 9 (voir p. 224). La présence du couplet dit *des enfants* les place après le mois d'octobre 1792. Un des exemplaires porte le nom de « Corboux, rue de Thionville » sur une petite bande recouvrant le nom du véritable éditeur. Il ne s'agit pas là d'une édition distincte. Sur un autre nous lisons cette indication écrite à la plume : « Versailles, le 21 février 1793 ».

* *p'*. Édition curieuse signalée ici pour la première fois; nul écrivain français n'en a encore fait mention. Musicalement, elle ne nous apprend rien que nous ne sachions; elle est identique aux versions du département de la guerre (*i*), de Goujon (*o*), etc., desquelles elle se distingue seulement par l'intercalation de la batterie appelée « la générale » après les mots : « Aux armes citoyens . . . » et après « formez vos bataillons ». Mais elle atteste que ce chant parti de Strasbourg au mois d'avril 1792 ne tarda pas à pénétrer en Angleterre. Il y fut connu au plus tard en octobre, peu après la célébration de la victoire de Valmy par l'armée de Kellermann; le libellé du titre ne peut laisser le moindre doute sur ce point. En voici la traduction : *La marche de Marseille, chantée par les Marseillais allant à la bataille, par l'armée du général Kellermann au lieu du Te Deum, par ordre de la Convention nationale, et aux différents théâtres de Paris.*

Le texte anglais comprend en tout 4 couplets; il ne donne pas la traduction des paroles de Rouget de Lisle : c'est une adaptation assez bien traitée des idées qu'elles expriment.

L'origine de cette édition ne peut être exactement déterminée, les indications habituelles aux éditeurs ayant été grattées sur l'exemplaire entré à la Bibliothèque du Conservatoire à la fin de l'année 1896. Au verso est une reproduction de la musique (pour voix seule) et des paroles françaises des six couplets de la version éditée par Goujon. Dans cette édition anglaise, le texte mélodique avec piano diffère, par de légers détails, de celui qu'elle donne ensuite pour voix seule.

Au British Museum, on conserve une autre édition anglaise publiée avec un titre semblable et la mention suivante : « London, Printed et sold at A. Bland et Weller's music Warehouse, n° 23, Oxford Street ». Le prix marqué est de 6 d. au lieu de 1 s. indiqué sur la précédente.

* *q*. Faut-il inférer de l'adresse « au palais Royale » que cette édition portant le numéro 320 date de 1792? Elle est identique, comme mélodie et tonalité, à celle du département de la guerre (*i*); elle donne en plus un accompagnement de guitare. Un seul détail est à noter : malgré le grattage opéré sur la planche, on voit la trace du bémol placé devant le *si* (mes. 19 et 21). S'aperçut-on que l'accent mineur (γ) n'était pas compatible avec le sens des paroles et crut-on remédier par cette simple suppression à l'anomalie qui en résultait?

* *r*. Malgré son titre, *Marche des Marseillais*, cette publication faite par M^{lle} Lebeau sous le n° 322 ne donne pas les paroles des couplets de Rouget de Lisle; elle n'en reproduit que le refrain. Elle se compose de cinq couplets dont le premier commence ainsi : « J'entends de loin gronder la foudre . . . ». Comme dans la précédente publication du même éditeur (*q*), la version mélodique est empruntée, sauf de légères différences, à l'édition du département de la guerre. Elle comprend seulement 28 mesures, sans reprise, comme dans le principe. Bien qu'elle soit notée dans le ton de *sol*, le dièse manque à la clé. La mesure 2 est écrite suivant la

formule originale; aux mesures 19 et 21, il est fait emploi de celle que nous désignons par *x*. Cette version comporte aussi un accompagnement de guitare, mais il diffère du premier.

L'adresse « Maison de l'égalité » lui assigne la date de 1793.

* *s*. Reproduction pure et simple de l'édition du département de la guerre (*i*) parue un mois environ après celle-ci, sous ce titre : *Chanson des Marseillais* au lieu de *Marche*.

* *x*. Autre reproduction de l'édition du département de la guerre (*i*), parue quelques jours après celle de la *Feuille villageoise*. A noter le changement de titre et la modification du rythme de la première mesure où les quatre noires sont remplacées par des noires pointées et des croches, comme dans les versions *c* et *e*.

* *af*. Cette version se trouvant dans un cahier d'hymnes composés pour la fête du 10 août 1793 (voir nos 22 à 26), il est à croire qu'elle a été arrangée par le compositeur. S'il en est ainsi — et il n'y a aucune raison d'en douter — on constate qu'il n'a pas entièrement suivi le texte qu'il avait adopté en 1792 pour l'*Offrande à la liberté* (*k*). A la mesure 15, il a employé cette fois la formule du département de la guerre (*o*) et, à la mesure 26, celle de l'édition *f*. De même il n'a pas fait la reprise au motif *Aux armes citoyens*, mais seulement à *Marchons*, comme dans les éditions précitées.

* *aj*. Ce texte est le seul que les éditeurs musiciens de la garde nationale, propriétaires du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales », pouvaient publier. C'est la version de l'*Offrande à la liberté* de Gossec, leur chef.

D'après le numéro d'édition, nous présumons qu'il parut en juillet 1795. Pour la première fois, le nom de Rouget de Lisle se trouva imprimé avec sa musique. Il ne paraît pas qu'il ait provoqué cette édition; elle devait avoir place dans la collection d'hymnes publiée par le Magasin avec l'autorisation du Gouvernement. En pluviôse an III, ce magasin fit paraître un *Recueil de 24 hymnes* de Rouget de Lisle, qui avait été chargé du rapport relatif à l'allocation d'une indemnité supplémentaire aux artistes musiciens propriétaires dudit magasin (cf. notre volume *Le Magasin* . . . et ci-dessus : ch. IV, § 2, B).

* *ak*. Ces parties ont servi aux exécutions officielles avant la publication de l'édition *al* ci-après.

* *al*. Le numéro d'ordre porté sur cette édition indique qu'elle fut tardive (1798), et l'on ne s'explique pas pourquoi l'hymne officiellement adopté comme chant national ne fut pas imprimé plus tôt par le Magasin chargé de répandre les hymnes patriotiques dans les départements et les armées. La version est celle de Gossec (*k*) avec addition de la variante *c* et accompagnement pour musique d'harmonie. Elle comprend les trois couplets chantés dans les cérémonies officielles. L'arrangement du troi-

sième est remarquable : des coryphées chantent la mélodie pendant que le chœur à quatre parties soutient les accords « très doux », produisant un effet analogue à celui obtenu « à bouches fermées ». L'orchestration diffère naturellement pour ce couplet.

Jusqu'ici, l'exemplaire signalé est demeuré unique.

* *an.* Sur la fin de sa carrière, Rouget de Lisle rassembla dans un *Recueil de Cinquante chants français* divers morceaux dont il avait fait les paroles et la musique, ou seulement les paroles ou la musique. *L'Hymne des Marseillais* est du nombre, non comme il fut composé et publié à Strasbourg, mais avec la majeure partie des changements dus aux différentes éditions parisiennes de 1792, sans que la notice explicative mise par l'auteur en tête de son œuvre fasse mention de cette particularité et sans aucune indication relative aux sources auxquelles les modifications au texte primitif étaient empruntées. En un mot, tout en en bénéficiant, Rouget de Lisle n'a pas cru devoir reconnaître la part de collaboration qu'il doit à la multitude. A-t-il agi sciemment, involontairement ou de bonne foi ? Les hypothèses à ce sujet sont d'autant plus hasardeuses qu'elles peuvent également se résoudre par l'affirmative et par la négative, comme par l'une et l'autre à la fois. Certes, il pouvait avoir perdu le souvenir de sa mélodie primitive ou n'en pas avoir conservé de copie, ou même ne pas posséder un exemplaire de l'édition de Strasbourg, devenue fort rare. Pourtant pouvons-nous oublier que Rouget de Lisle s'est rendu coupable de plusieurs omissions qui étonnent de la part d'un homme dont la droiture a été souvent constatée, mais qui n'en sont pas moins évidentes (voir n° 137) ? S'est-il cru autorisé à reproduire des variantes d'auteurs anonymes en s'appuyant sur l'édition du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » portant son nom (*aj*), laissant ainsi aux éditeurs la responsabilité de les lui avoir attribuées ? Les jugea-t-il de trop peu d'importance ou pensa-t-il qu'elles passeraient inaperçues ? Rouget de Lisle ne pouvait publier d'autre texte que celui transmis par la tradition, cela va sans dire ; aussi n'est-ce pas pour s'être approprié l'œuvre d'autrui qu'il peut être critiqué, mais pour avoir négligé de le confesser franchement. À cet égard, sous sa sincérité apparente, sa notice manque de précision et de clarté. Après avoir déclaré qu'il composa l'*air* et les paroles du chant qu'il fait suivre, il constate que « lorsqu'il fit son explosion », il était « errant en Alsace ». N'est-ce pas reconnaître implicitement qu'il est resté étranger aux changements apportés à sa mélodie ? Dès lors, ne devait-il pas signaler la transformation opérée à son insu ?

La comparaison de la version des *Cinquante chants français* (1825) avec celles données par les éditions parisiennes de 1792 présente un intérêt particulier en ce sens qu'elle fait connaître l'opinion de Rouget de Lisle sur les modifications apportées à sa mélodie. Il n'adopte pas intégralement l'une ou l'autre de ces versions ; il retient de chacune d'elles ce qu'il juge convenable, en rejette parfois des passages préférables à ceux conservés,

et modifie même sa première version en supprimant les appoggiatures des mesures 8 et 12 ainsi que le *sol* terminant la mesure 15 auquel il préfère le *mi* des éditions *f* et *i* (formule *p*). Il repousse les formules de la mesure 6 (F-G), celles de la mesure 13 (M, N); de même fait-il pour le *si* de la mesure 10 (H), et le *ré* que Gossec introduisit si heureusement à la mesure 23 (Z), et les quatre formules des mesures 17-18 (R-S, T, U-V). Ses innovations dans le rythme des mesures 7 et 17, et le *sol* de la mesure 26 (4^e temps), n'ont pu prévaloir. Observons encore que Rouget de Lisle rétablit les croches pointées suivies de doubles croches, comme dans le texte primitif, au lieu des croches qu'on leur avait substituées bien à tort. En résumé, Rouget de Lisle conserva intactes vingt et une mesures de la mélodie initiale et adopta neuf des variantes contenues dans les versions antérieures : cinq sont communes à toutes les éditions (A, B, E, I, L), les autres proviennent des éditions *c*, *e*, *f* et suivantes (K, P, W).

En négligeant divers changements avantageux pour introduire ou conserver des puérités, Rouget de Lisle n'a pu réussir à constituer un texte correct et par suite définitif. Il en est résulté un mélange de différentes versions allant jusqu'à la confusion, et un manque d'unité qui s'opposait à l'exécution d'ensemble. Il en fut ainsi jusqu'en 1887 où, par l'initiative du ministre de la Guerre, une commission composée d'éminents musiciens fut chargée d'établir une version type (*cj*).

* *bg*, *bk*. Nous avons trouvé ces parties séparées manuscrites dans un amas de vieille musique (méthodes, essais d'orchestration, répertoire, morceaux pour musique d'harmonie, etc.), déposée au Conservatoire après la suppression du Gymnase musical militaire et l'installation des classes d'élèves militaires en 1866. Tous ces ouvrages, hors d'usage depuis 1870 et pour la plus grande partie sans valeur et sans utilité, s'empilaient pêle-mêle dans une pièce rendue indisponible; ils ont été envoyés au pilon, il y a quelques années. Il y en avait plusieurs centaines de kilogrammes.

* *bv*. Cet arrangement, exécuté aux théâtres de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, est considéré comme étant dû à Auber, et son nom est porté sur une partition manuscrite de la bibliothèque de l'Opéra, mais cette désignation « arrangée par Auber » n'est pas d'une écriture semblable à celle du titre. La comparaison de cette partition avec d'autres copies, et divers indices, nous ont fait reconnaître qu'il y a dans cette indication une erreur d'attribution remontant à une trentaine d'années.

La partition conservée à l'Opéra, classée aux autographes, présente cette particularité qu'elle n'est pas entièrement écrite par l'auteur de l'orchestration; les parties de chant et de chœur, les paroles, les noms d'instruments, les clefs et leur armure ont été tracés par un copiste dont l'écriture, très typique, nous est bien connue et qui, interrogé, nous a déclaré avoir préparé cette partition en 1870, pour M. Gevaert, alors attaché à l'Opéra en qualité de directeur de la musique. M. Ch. Nutter, archiviste

du théâtre, auquel nous fîmes observer que l'écriture de ce manuscrit n'était sûrement point celle d'Auber, se rappela effectivement qu'en 1889, lors de son passage à Paris, M. Gevaert, consulté, avait reconnu qu'il était écrit de sa main, et l'aimable archiviste ajouta qu'on avait négligé alors de faire la rectification. Il nous restait à savoir si M. Gevaert avait simplement transcrit la version de l'auteur du *Domino noir* ou s'il avait fait une nouvelle orchestration de notre hymne national. A la date du 29 décembre 1897, il nous répondit que la version faite par Auber en 1848 était perdue lorsqu'en 1870, Perrin, directeur de l'Opéra, lui «demanda d'instrumenter la *Marseillaise* à nouveau pour y utiliser les cuivres chromatiques (cors et trompettes à pistons)» et qu'il ne se servit pas de l'arrangement d'Auber au sujet duquel il ajouta : «Je ne suis pas même bien sûr de l'avoir jamais vu». L'authenticité de l'autographe en question est ainsi parfaitement établie; un détail corrobore les souvenirs du savant directeur du Conservatoire de Bruxelles : dans sa réponse, il nous a fait savoir que son travail avait eu pour but l'utilisation des cuivres à pistons; or, à la suite de certains noms d'instruments écrits par le copiste, on voit, tracés de la main de l'auteur, ces mots : «à pistons».

En résumé, non seulement nous nous trouvons en présence d'une partition émanant de M. Gevaert, mais encore il est avéré que toutes les copies tirées, soit à l'Opéra, soit à l'Opéra-Comique, sous le nom d'Auber, sont attribuées à tort à ce compositeur.

* *cj.* A la suite de la discussion ouverte à la Chambre des députés, le 14 février 1879, à propos de la proposition déposée le 25 janvier 1878 en vue de faire reconnaître à la *Marseillaise* son caractère de chant national français, le ministre de la Guerre en rappelant, par une note en date du 29 février, que le décret-loi daté du 26 messidor an III (lequel n'avait jamais été rapporté) prescrivant que l'*Hymne des Marseillais* «sera exécuté par les musiques militaires», décida qu'il y avait lieu de s'y conformer dans toutes les circonstances où elles seraient «appelées à jouer un air officiel». Cette note ne contenant aucune indication relative au texte musical, les chefs de musique eurent toute latitude pour le choix de la version, sa tonalité, l'harmonie et l'orchestration. On compta donc presque autant d'arrangements que de corps de musique. Le principal inconvénient de ce défaut d'uniformité était l'impossibilité de grouper plusieurs musiques dans les grandes solennités.

A l'exemple de son prédécesseur qui avait réalisé l'unification de l'orchestration des airs nationaux étrangers, le ministre de la Guerre ordonna, le 11 août 1886, à tous les chefs de musique de l'armée de faire un arrangement de la *Marseillaise* pour fanfare et harmonie, le meilleur devant être rendu obligatoire pour tous les corps de musique militaire.

Il ne fut pas envoyé moins de 189 partitions à la Commission chargée d'examiner annuellement les candidats aux emplois de chef et de sous-chef de musique dans l'armée, composée de MM. A. Thomas, directeur du

Conservatoire; J. Duprato, E. Jonas, Gastinel, prix de Rome, et Sellenick, ancien chef de musique de la garde républicaine. Le résultat de ce concours fut négatif.

Pour être imposé officiellement, l'arrangement devait être irréprochable. Aucun ne répondait d'une façon assez digne au but qu'on s'était proposé, soit pour la mélodie qui n'était pas toujours choisie parmi les meilleures versions, soit pour l'harmonie et l'orchestration peu faites pour ajouter à la puissance et à l'éclat de l'hymne de Rouget de Lisle. Cependant trois partitions avaient été réservées pour être jugées à l'audition; vu l'importance de la décision à prendre, M. A. Thomas proposa au Ministre d'adjoindre à la Commission les compositeurs appelés, en 1884, à faire partie du jury du concours pour l'emploi de chef de musique de la garde républicaine : MM. Massenet, L. Delibes, E. Guiraud, Th. Dubois, Ch. Leneveu. Le 26 janvier 1887, dans la salle de l'Opéra, la musique de la garde républicaine exécuta lesdits arrangements en présence de ce jury éminent, lequel, à l'unanimité, reconnut que, sous le rapport de l'harmonie principalement, ils laissaient à désirer.

Cette décision faisait ressortir la nécessité d'établir au triple point de vue de la mélodie, de l'harmonie et de l'orchestration, une version correcte, exempte de recherche et conservant à l'hymne national son caractère de simplicité et de grandeur. Pour répondre aux intentions du ministre de la Guerre, la Commission lui offrit de se charger elle-même de faire l'arrangement.

Il fallut d'abord choisir un texte mélodique parmi les variantes en usage : on adopta celles que nous désignons à notre tableau (p. 254) par les lettres A, B, E, H, I, L, T, X, Z et W, et l'on rétablit le rythme initial de certains passages (croche pointée suivie de double croche), remplacé dans la plupart des éditions par des notes égales. On supprima l'anticipation de l'*ut* du 2^e temps de la 12^e mesure, et à la 15^e l'on rétablit, malgré le contre-sens, le texte original de Rouget de Lisle, auquel celui-ci avait renoncé en adoptant, en 1825, la formule P.

Ensuite on s'occupa de l'harmonie : c'était la partie la plus délicate de la tâche. *La Marseillaise* a été considérée par quelques musiciens comme impossible à harmoniser convenablement. Sans être aussi exclusif, on ne peut nier qu'elle offre certaines difficultés et que l'harmonisation n'en a jamais été faite de façon à satisfaire complètement les puristes. Cela tient à la contexture de la mélodie. L'hymne de Rouget de Lisle est du très petit nombre de chants pouvant se passer du secours de l'harmonie; les accords les plus savants ne font que la soutenir, ils ajoutent peu à l'effet de la phrase musicale, entraînant par elle-même. Cependant, si l'unisson convient mieux aux voix, la musique instrumentale exige un accompagnement en rapport avec les ressources de ses nombreux éléments. Une longue séance fut consacrée à discuter, mesure par mesure, la nature et la marche des accords. C'est dire quelles difficultés présente la mélodie, réfractaire, en plusieurs endroits, à toute bonne harmonie. Contraints de

respecter les règles qu'ils sont chargés d'enseigner, les membres de la Commission ont dû quelquefois rejeter des accords que l'expression appelait, mais que les lois de l'harmonie classique réprouvaient. Leur œuvre est inattaquable au point de vue de la succession des accords; ils ont quelquefois sacrifié l'accent mélodique pour ne pas commettre des incorrections, et cela au regret de ceux qui considèrent que, dans *la Marseillaise*, la mélodie prime tout, et qu'en conséquence sa structure particulière et son caractère essentiellement monophone autorisaient certaines exceptions, fussent-elles en contradiction avec les doctrines.

Quant à l'instrumentation, après un échange de vues sur l'ensemble et sur le rôle à confier à chacun des divers agents sonores, la Commission décida que MM. Jonas et Sellenick, auxquels on adjoignit M. Wettge, alors chef de musique de la garde républicaine, seraient chargés, sous la direction de M. A. Thomas, d'élaborer un projet de partition sur lequel il serait statué après exécution. L'audition seule pouvait donner une idée exacte de l'effet général et révéler les passages susceptibles d'améliorations, eu égard à l'équilibre des diverses sonorités. Elle eut lieu dans la grande salle du Conservatoire, le 29 mars 1887. Quelques changements furent encore faits séance tenante et, après plusieurs essais satisfaisants, la Commission déclara son œuvre terminée. L'instrumentation est très sobre; les traits et dessins sont entièrement exclus; toutes les parties marchent à peu près note contre note et la mélodie domine l'ensemble dans toute sa mâle énergie. On remarque deux beaux effets : une sorte de gémissement rendu par le saxophone-alto, les trompettes et altos sur les mots : Entendez-vous dans les campagnes... et les coups de grosse caisse imitant le canon sur le troisième temps des quatre mesures de la phrase : Ils viennent jusque dans vos bras...

Contrairement à ce que l'on a écrit, il ne s'agit pas ici d'un arrangement particulier simplement approuvé ou légèrement modifié, mais d'une œuvre tout à fait impersonnelle résultant d'un travail collectif. Il est donc impossible de déterminer la part de collaboration de chacun ou d'attribuer à tel ou tel membre de la Commission un mérite qu'aucun ne songe à revendiquer. Nous le répétons, c'est une œuvre impersonnelle, supérieurement traitée, le talent et l'expérience des auteurs en sont les plus sûrs garants. C'est donc à tort qu'on la désigne quelquefois sous le nom d'Ambroise Thomas; il ne faut pas la confondre avec l'arrangement pour orchestre symphonique (*cl*) écrit ensuite par cet illustre musicien d'après la version approuvée par la Commission.

La Marseillaise ainsi fixée a été imposée aux musiques militaires qui l'exécutent depuis 1887, et de nombreux orchestres civils l'ont adoptée. On a récemment essayé, à la garde républicaine, l'adjonction, à certains passages, de clairons et tambours; l'effet est bruyant et inutile.

cn. La version en usage au théâtre de l'Opéra (*bv*) peut s'exécuter en *sol*, en *la* ou en *si* \flat , suivant la nature des voix. La basse Gresse devant

chanter l'hymne national le 14 juillet 1897, on jugea plus pratique une transposition en *fa* #, et M. P. Vidal, l'un des chefs d'orchestre, écrivit une nouvelle orchestration. Il adopta le texte mélodique établi en 1887 (*cj.*), mais il l'harmonisa et l'instrumenta suivant ses idées personnelles. Son œuvre est restée manuscrite; elle convient aussi, comme tonalité, aux voix de contralto.

15. Roland à Roncevaux, chant de guerre par Joseph ROUGET DE LISLE, capitaine au corps de génie, auteur du chant Marseillais, musique et paroles.



avoir subjugué l'Espagne, menaçaient d'envahir le reste de l'Europe». Enfin, les mots « On a » ont été remplacés par « J'ai ».

Rouget de Lisle ne reproduisit pas cette notice dans son recueil de *Cinquante chants français*.

Des neuf strophes dont se compose ce chant de guerre, trois seulement furent exécutées dans les cérémonies officielles : les 1^{re}, 6^e et 9^e (voir c); puis on rétablit les 2^e et 3^e lors de la formation du « recueil des Époques », en l'an VII. Il parut impossible de ne pas comprendre dans l'ouvrage cette belle œuvre de Rouget de Lisle; mais, comme le sujet ne se rapportait pas à un événement de la période révolutionnaire, on proposa de sacrifier les strophes relatives au fameux paladin, et, pour rendre l'assimilation plus complète, on modifia un vers de la deuxième strophe, ainsi qu'il résulte de cette note inédite provenant des papiers de Sarrette :

NOTE SUR ROLAND À RONCEVAUX.

« Malgré le second titre : *Chant de guerre*, qu'il est nécessaire d'ajouter, ce bel hymne aura toujours quelque chose d'étranger à notre Révolution qu'il seroit utile et facile d'effacer, dans le livre des *Chants républicains*. En voici le moyen :

Ne mettez qu'un titre : *Chant de guerre*. Dans le second couplet, au lieu de : *Voyez-vous ces fiers mécréans*, mettez : *Voyez-vous ces soldats sanglans*; retranchez le 4^e et 5^e, le 7^e et 8^e couplets, il en restera cinq, et cela suffit.

Nos guerriers les entendront, et ils les chanteront plus volontiers quand ils seront dégagés de cette *chevalerie*. »

On ne donna pas suite cependant à ce projet de mutilation : l'œuvre de Rouget de Lisle fut intégralement insérée dans le recueil en question.

À l'encontre de ce qu'il fit pour son *hymne à la liberté*, Rouget de Lisle n'opéra lui-même aucun changement dans le texte de *Roland* : dans les *Essais* (1796) et dans les *Cinquante chants* (1825), les paroles sont identiques. Sa version est supérieure à celle de Sedaine et, plus heureusement que lui, il traduit le sentiment exprimé par l'auteur du *Philosophe sans le savoir* dans ce vers : « Un jour de gloire vaut cent ans de vie », en écrivant :

Mourir pour la patrie !
C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Rouget de Lisle s'inspira dignement de ce vers d'Horace qui lui servit d'épigraphe :

Dulce et decorum est pro patria mori.

L'auteur de la *Marseillaise* n'a pas caché qu'il avait « profité sans scrupule de quelques-uns des traits de Sedaine ». La comparaison des deux versions de la strophe ci-après montre comment il parodia les idées et le texte de son devancier :

TEXTE DE SEDAINÉ.

Combien sont-ils? combien sont-ils?
Hé! quand on vole à la victoire,
On demande où sont les périls :
Eux seuls conduisent à la gloire.
Hé! qu'importe? combien sont-ils?
Mourons pour la patrie.
Un jour de gloire
Vaut cent ans de vie.

TEXTE DE ROUGET DE LISLE.

Un soldat

Combien sont-ils, combien sont-ils?

Roland

Quel homme ennemi de sa gloire
Peut demander : « Combien sont-ils? . . .
Eh! demande où sont les périls;
C'est là qu'est aussi la victoire.
Lâche soldat! Combien sont-ils? . . .
Mourons pour la patrie!

C'est le sort le plus beau, le plus digne d'envie.

Rouget de Lisle reproduisit son refrain : « Mourons pour la patrie . . . » dans son hymne aux héros du *Vengeur* (1794); avons-nous besoin de rappeler que A. Dumas et Maquet le lui empruntèrent en 1847 pour le « chant des Girondins » qu'ils firent entendre dans leur drame *Le Chevalier de Maison Rouge* avec la musique de Varney.

Mieux inspiré que Sedaine, Rouget de Lisle fut aussi plus adroit musicien que Grétry. Tandis que, par un étrange contraste, l'aimable compositeur de tant d'opéras-comiques célèbres faisait chanter les vers héroïques du poète sur un air guilleret, le jeune capitaine créait une mélodie large et d'un bon sentiment dramatique, concordant bien avec le sens des paroles. La musique de Grétry était bien rythmée à 6/8 et facile à saisir, aussi devint-elle rapidement populaire; il importait peu à la foule qu'elle ne fût pas en rapport avec le caractère général de l'œuvre. Le chant de Rouget de Lisle n'eut pas une vogue aussi spontanée, mais il fixa cependant l'attention. La mélodie est énergique, expressive, et l'on ne peut que se rallier à l'opinion de Georges Kastner (1848); il la trouva « bien caractérisée, fraîche encore, surtout la phrase finale qui est conçue avec âme et dans un style élevé ». Le refrain — ajoutait-il — « est d'une musique large, bien déclamée, solennelle et touchante ».

Cet hymne a paru avec accompagnement de clavecin (a) et Rouget de Lisle a donné une partie de piano (f), néanmoins nous avons publié une réduction faite d'après les parties d'orchestre d'harmonie (i). Cet arrangement n'est certainement pas dû à l'auteur de la mélodie, mais c'est celui que l'on exécuta officiellement et, à ce titre, c'est le seul qui devait trouver place dans notre recueil; la version du livre des *Époques* est d'ailleurs postérieure de plusieurs années.

Signalons une faute d'impression au premier vers du 2^e couplet (p. 462) : il faut « vaincus » au lieu de « vainqueurs ».

On entendit l'hymne *Roland à Roncevaux* à la cérémonie en l'honneur des victimes de la tyrannie décenvirale, le 11 vendémiaire an iv (3 octobre 1795). Nul autre programme de fête publique n'en fait mention, mais il est certain qu'il retentit en plusieurs autres circonstances sous forme de morceau de musique militaire; nous en puisons la conviction dans l'existence des parties séparées pour orchestre d'harmonie (d).

Quelques chansons ont été écrites sur l'air *Où courent ces peuples épars* . . . Une version, non signée, de cette œuvre ne comprenant que le premier couplet du texte de Rouget de Lislé existe en deux exemplaires; après l'avoir entendue, J. B. Lélou en fit un arrangement avec orchestre (v. n° 929); il en existe une autre parodie (v. n° 1138*). La *marche des Pyrénées* publiée sur la musique de *Roland*, sans indication d'origine, soulève une question de priorité qui ne peut être tranchée formellement (v. n° 848).

16. Chœur patriotique. Le triomphe de la loi, exécuté dans les fêtes nationales, paroles de XXX. [ROUCHER], musique de GOSSEC.



Paroles publiées dans la *Chronique de Paris* (p. 626); le *Courrier des 83 départements* (t. IX, p. 62); le *Journal de Paris* du 3 juin 1792, (p. 625).

Chœur à trois voix d'hommes, avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes en *ut*, 2 hautbois, 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, buccin, tuba corva, grosse caisse, cymbales.

a. Partition chœur et orchestre, autographe. [Bibl. Cons., vol. n° 10947.]

b. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre, gravées au Mag. de mus. fêtes nat., 2° liv. in-4°; floréal an II, parue le 3 mai 1794. (Voir C. PIERRE, *Le Magasin de musique*, etc.) [Bibl. Cons., vol. *Musique nationale* et paquet 2; Bibl. nat., Vm⁷ 7026; Bibl. Nantes, vol. 22208.]

c. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 76, p. 357.)

Les journaux désignent comme auteur des paroles le poète Roucher, dont le nom n'est point indiqué sur l'édition musicale (b).

Dans l'édition b, les parties de premier et deuxième trombones, de tuba-curva et de buccin n'existent pas. (Cf. C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, p. xx.)

De plus, lors de la publication de la musique (1794), les paroles ont subi quelques modifications destinées à généraliser l'œuvre primitivement écrite en l'honneur de Simoneau, maire d'Étampes, et exécutée le 3 juin 1792.

Les traces de ces transformations existent sur la partition autographe.

Une partie du titre a été oblitérée; il n'en subsiste plus que « chant de triomphe », mais on distingue sous les traits de plume appliqués ultérieurement : « le triomphe de la loi » et, à la ligne suivante, apparaissent ces mots : « Simoneau, maire d'Étampes ». Plus loin (p. 4), ce passage : « triomphe au magistrat » a été biffé et remplacé par « à tout Français »; et aux mots « peuple français » on a substitué : « peuple républicain » qui se trouvent sur l'édition gravée (b). Disons enfin qu'à la reprise du motif musical les paroles primitives sont demeurées intactes sur ladite partition autographe.

Malgré ces indices précis, auxquels il n'a pas pris garde, M. J. Tiersot a supposé que cet hymne avait été exécuté d'abord à la fête de la proclamation de la Constitution (18 septembre 1791), et pour appuyer sa thèse

il s'est efforcé d'établir que le chœur chanté à la fête en l'honneur de Simoneau n'était pas nouveau en 1792 (*Le Ménestrel*, 11 février et 4 mars 1894, p. 42 et 65). Les détails qui précèdent suffisent à démontrer l'erreur de notre confrère, et nous jugeons inutile de renouveler ici la réfutation faite dans notre brochure : *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution* (§ 11 et 12, p. 12 et 13). Nous l'avons prouvé, l'hymne chanté lors de la proclamation de la Constitution est celui de Voltaire (voir n° 8), et par conséquent ce fut cet hymne de Voltaire que l'on chanta lors de la proclamation de la Constitution de 1791 (voir n° 8 ci-dessus); partant, celui qui fait l'objet de la présente notice (n° 16) était bien « nouveau » en 1792, et spécialement composé pour la cérémonie en l'honneur de Simoneau.

Comme la plupart des productions de Gossec mentionnées jusqu'ici (nos 8, 12, 13), celle-ci n'est pas à strophes régulières ramenant incessamment le même motif musical; elle est construite sur une dizaine de vers et se développe en 110 mesures, sans autre répétition qu'un retour à la phrase initiale pour la conclusion. Elle ne diffère pas, comme style, de celles qui l'ont précédée, et nous ne voyons à signaler qu'un très bon effet obtenu par l'accord dissonant à la mesure 47. L'accompagnement ne suit pas constamment les voix note contre note, à valeur égale; il brode le thème ou arpège les accords de façon à donner du mouvement à l'ensemble.

Bien que certains vers de cet hymne aient été modifiés par la suite, pour en permettre l'exécution dans les fêtes ultérieures, il ne paraît pas que ce dessein se soit réalisé. On ne retrouve plus trace de ce chœur sur les programmes officiels, et tout porte à croire qu'il est resté borné à la cérémonie qui lui a donné naissance.

Les mêmes vers ont été mis en musique, sous le titre *Hymne à la loi*, par J.-M. Cambini.

17. Chant funèbre en l'honneur de Simoneau, paroles de ROUCHER, musique de GOSSEC : « Gémis et pleure sur ton crime . . . ».

Exécuté le 3 juin 1792, à la fête de la Loi célébrée à l'occasion de la mort de Simoneau, maire d'Étampes, suivant la *Chronique de Paris* (p. 626) et le *Courrier des 83 départements*, de Gorsas, (t. IX, p. 62). Musique inconnue.

18. Hymne à la Liberté, paroles de M. J. CHÉNIER, musique de GOSSEC.



Vive à ja-mais, vi-ve la li-ber-té Vi-ve vi-ve la li-ber-té

Paroles dans la *Chronique de Paris* du 15 juillet 1792, p. 795; la *Trompette du père Duchesne* du 20 juillet 1792, n° 64, p. 8; le *Courrier des 83 départements*, t. X, p. 232; *Rapports, discours, programmes*, etc. [Arch. nat. AD VIII 16]. *Strophes qui seront chantées*. . . 14 juil. 1792, *Dithyrambe*, p. 3 [coll. P. Lacombe]; *Commémoration nat.* du 14 juil. . . 1792, p. 11 [Bibl. V. P. 12272].

Chœur à quatre voix : 2 dessus, haute-contre, taille et basse, avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes en *si b*, 2 trompettes en *mi b*, 2 cors en *mi b*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, timbales.

- a. Partition chœur et orchestre symphonique, gravée (*Le Triomphe de la République*, etc., 1793, p. 153).
- b. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre d'harmonie, gravées (*Mag. de mus. fêtes nat.*, n° 15, in-4°). [Bibl. Cons., *Mus. nationale*, paquet 21.] — Part. de chœur, 8 p. [Bibl. Nantes 22208].
- c. Partition de chœur et orchestre d'harmonie, reconstituée par C. PIERRE (mss). [Bibl. de l'auteur.]
- d. Partition de chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, etc., n° 3, p. 17.)

Parlant de la fête du 14 juillet 1792, un de nos confrères, tout en mentionnant la présence de la musique de la garde nationale, ajoute : « aucun hymne n'est exécuté ». Il est exact qu'aucun document postérieur à la cérémonie n'établit formellement qu'une œuvre vocale quelconque ait été entendue dans cette journée. Mais s'ensuit-il que le silence des comptes rendus doive être interprété par la négative ? Nous ne le pensons pas, plusieurs journaux ayant donné le texte poétique de deux hymnes destinés à être chantés et qui ont très bien pu l'être. Si, à la rigueur, l'on n'ose point tirer une présomption pour l'affirmative, de l'insertion du texte dans la brochure *Rapport, discours, programmes, etc.*, qui peut avoir été préparée avant la fête, il semble que la publication qu'en ont faite différentes feuilles doit porter à conclure en faveur de l'exécution. Si elle n'avait pas eu lieu, la publication des paroles n'eût pas été justifiée et, même dans ce cas, n'eût-on pas fait connaître, tout en publiant l'œuvre du poète, la raison qui aurait empêché l'audition de la musique ? Or, la *Chronique de Paris*, du 15 juillet, la *Trompette du père Duchesne*, du 20, le *Courrier des 83 départements*, etc., et la brochure sus-mentionnée contiennent deux poèmes de M. J. Chénier : *Strophes pour le champ de la Fédération* (Dieu du peuple et des rois), et *Dithyrambe pour la Fédération* (Vive à jamais la liberté), dont il est question dans la présente notice. Conséquemment, jusqu'à preuve irréfragable, on se trouve autorisé à dire, contrairement à l'opinion de notre confrère, que des hymnes ont été chantés le 14 juillet 1792, notamment ceux dont les paroles ont été publiées à ce moment. Objecterait-on qu'il n'est pas prouvé que la musique était composée alors, nous ferions remarquer que les documents susdits font connaître le nom du musicien. D'ailleurs, on le sait, Gossec introduisit les hymnes qu'il avait écrits pour les fêtes publiques, dans le divertissement qu'il donna à l'Opéra le 27 janvier 1793 sous le titre : *Le Triomphe de la République ou le Camp de Grand Pré*. Le dithyrambe : Vive à jamais, y figure en partie, probablement par intercalation, car il ne paraît pas avoir été mis en musique spécialement pour cet ouvrage, cela ressort du texte même du scénario. D'ailleurs, peut-on expliquer raisonnablement pourquoi le musicien n'aurait utilisé d'abord pour le théâtre que les six premiers vers du poème et aurait ensuite complété son œuvre pour les fêtes nationales qui ont suivi ? Logiquement, le contraire devait se produire et, selon toute apparence, c'est ce qui s'est produit : Gossec se

servit pour l'Opéra de la première partie de l'hymne qu'il avait primitivement composé en vue de la fête de la Fédération.

En résumé, si l'on ne possède point de preuve absolue de l'existence et de l'exécution de l'œuvre de Gossec lors de la fête du 14 juillet 1792, il y a, on le voit, de très fortes présomptions en faveur de l'affirmative, et absence complète de document probant sur lequel on puisse fonder une contestation précise.

Après les auditions assez nombreuses données à l'Opéra en 1793, dans le *Triomphe de la République*, le chœur de M. J. Chénier et Gossec revint à sa destination première; on l'entendit — alors intégralement — dans les fêtes de 1794. Peut-être reparut-il en d'autres occasions sous le titre d'*Hymne à la liberté* qu'il portait lors de la publication des parties de chœur et d'orchestre. Tant d'hymnes parurent sous cette désignation qu'il est impossible de rien préciser.

Plusieurs mémoires de dépenses que nous avons retrouvés aux Archives nationales (F¹⁷ 1291) donnent le détail des diverses parties copiées pour les exécutions de cet hymne qui ont toutes disparu. En premier lieu, nous voyons pour le concert du 16 messidor an II (4 juillet 1794) :

Vive à jamais la liberté, chœur de Gossec, 68 pages;

puis, pour les fêtes de la 5^e sans-culottide an II (21 septembre 1794) en l'honneur de Marat :

Avoir complété un chœur de Gossec : *Vive à jamais* :

6 premières clarinettes, à 8 pages..	48	2 premiers bassons, à 7 pages....	14
7 deuxièmes clarinettes, à 9 pages..	63	2 deuxièmes bassons, à 7 pages...	14
2 premières flûtes, à 5 pages.....	10	2 serpents, à 7 pages.....	14
2 deuxièmes flûtes, à 5 pages.....	10	2 trompettes, à 5 pages.....	10
2 premiers cors, à 5 pages.....	10	1 timballe, à 2 pages.....	2
2 deuxièmes cors, à 5 pages.....	10		

Avoir fait la partition *Vive à jamais* sur des parties séparées, 67 pages à 5 s. : 16 liv. 15.

A priori, l'on pourrait supposer que les mots « avoir complété un chœur de Gossec », figurant sur ce dernier mémoire, signifient que l'auteur le développa en y ajoutant un nouveau fragment, et qu'en conséquence, ce chœur comportait simplement, dans son état primitif, les six vers entendus sur la scène de l'Opéra. Cette expression peut évidemment s'appliquer à l'œuvre elle-même; mais l'application n'est pas exclusive et elle peut se rapporter tout aussi bien — sinon mieux — au matériel d'exécution, c'est-à-dire au nombre de parties nécessaires aux instrumentistes. Dans le cas présent, c'est ainsi qu'il faut l'entendre, car il ne peut être question d'additions opérées sur les parties existantes, puisque le motif qui fait défaut dans la version du *Triomphe de la République* comprend 60 mesures et qu'en y ajoutant même les 75 mesures de la reprise du thème initial, il

n'y avait pas assez de musique pour remplir les huit pages dont se composaient les parties de clarinette, par exemple. Il est clair par conséquent que ces huit pages contenaient l'œuvre entière. Si donc le nombre de pages est trop élevé pour qu'il soit permis de conclure à l'adjonction d'un second motif musical, il est certain que le mot « complété » n'indique plus qu'un nombre de parties supplémentaires, et il reste acquis que la version de l'Opéra était bien incomplète. Il est d'ailleurs facile de s'en rendre compte. Le total des parties énumérées au mémoire en question est de 30, ce qui représente un nombre égal — ou double (à raison de deux par pupitre) — d'instrumentistes. Or, nous le savons, l'effectif de la musique de la garde nationale devenue l'Institut national de musique était, en 1794, de 65 artistes auxquels on adjoignit 42 exécutants pour la fête de la 5^e sans-culottide (état nominatif F¹⁷ 1291). N'est-il pas évident dès lors que le nombre de 30 parties était suffisant pour les 107 instrumentistes, et que le complément fait pour le chœur de Gossec a porté sur la quantité de parties de l'œuvre intégrale et non sur l'addition d'un certain nombre de mesures au texte primitif?

Cette œuvre de Gossec est intéressante, bien qu'elle n'offre rien de particulier comme facture, ses formules rythmiques et harmoniques, voire même mélodiques, étant en général peu variées. A plusieurs reprises, les voix dialoguent ou se répondent suivant les procédés classiques, imitations ou marches d'harmonie, et l'effet en est assez heureux. Au motif « Que la France entière », l'expression prend un caractère assez majestueux; elle devient sombre et bien en situation sur ces mots « Vous courbiez la tête », où toutes les voix se réunissant soudainement à l'unisson, donnent à la phrase un accent tragique très prononcé. C'est là le premier emploi, dans les hymnes de la Révolution, d'un moyen dont on usa fréquemment par la suite; le *Chant du départ*, notamment, en fournit un exemple au vers « Tyrans descendez au cercueil ».

L'accompagnement double presque constamment les voix, avec quelques fioritures. Notons une hardiesse harmonique à la mesure 140, où l'altération ascendante de la basse produit une octave diminuée. Une modification du rythme qui se retrouve assez souvent dans la plupart des hymnes ci-après est à remarquer : lorsque les voix font entendre deux notes d'égale durée (deux croches, par exemple), les mêmes notes sont écrites aux instruments avec des valeurs différentes, soit une croche pointée suivie d'une double croche. La raison de cet usage n'est pas connue. Signalons enfin à la basse (mesures 47 et 48) une réminiscence du *Chant du 14 juillet* (mesures 23 et 24), et constatons qu'il existe de légères variantes entre le texte de la version du *Triomphe de la République* et celui de l'édition du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales ».

Cette dernière contient une strophe de huit vers, écrite sur un second motif musical, qui n'existe pas dans la version chantée à l'Opéra. Le dithyrambe de M. J. Chénier en comprend deux de même coupe, mais la

Bastille (Fête de la Réunion, célébrée le 10 août l'an deuxième de la République).



Paroles publiées dans une brochure intitulée : *Hymnes qui seront chantés le 10 août l'an 2^e de la République, à la fête de la Réunion, paroles du citoyen Varon, musique du citoyen Gossec* (imp. Th. Gérard, rue du Bacq, in-8°). [Arch. nat. AD VIII 35, pièce 13.]

Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement d'ottavino (petite flûte), 2 clarinettes en si b, trombe en mi b, 3 trombones, bassons, serpent.

- a. Partition, chœur et orchestre, manuscrite, sans titre ni noms d'auteurs; en tête ces simples mots : «A la Bastille, 10 août 1793». [Bibl. Op. n° 350.]
- b. Partition de chœur seul (*Hymnes à trois voix pour la fête de la Réunion*, etc., p. 1, chez Imbault). [Bibl. Cons. Mus. nationale, paquet 5; Bibl. nat. Vm⁷ 7071.]
- c. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre, gravées (Mag. de mus. fêtes nat., 5^e liv., in-4°, thermidor-11 août 1794), avec ce titre : «*Hymne à la Nature* exécuté à la fête de la Réunion du 10 août l'an 1^{er} de la République française; station sur l'emplacement de la Bastille, au lever de l'aurore». [Bibl. Cons. vol. Mus. nationale; Bibl. nat. Vm⁷ 7044; Bibl. Nantes, vol. 22207.]
- d. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, etc., n° 6, p. 52.)

L'exécution du 10 août 1793 se fit avec des parties copiées, au nombre de 250, formant un total de 3,750 pages à 5 sous, qui coûtèrent 937 livres 10 sous, et auxquelles il fallut ajouter 60 livres pour 20 nuits de copistes à 3 livres chacune et 6 livres pour la bière qu'on leur paya (C. PIERRE, *Le Magasin de musique*, etc., p. 14). Dans cette somme était comprise la copie des trois autres morceaux exécutés le même jour (voir nos 23 à 26). De toutes ces parties, aucune n'a été conservée, mais l'œuvre n'a pas complètement disparu pour cela; les partitions complètes nous restent (on verra ci-après comment nous les avons retrouvées), et l'éditeur Imbault publia la partition des chœurs en un recueil de 17 pages intitulé : *Hymnes à trois voix pour la fête de la Réunion, célébrée le 10 août an 2^e de la République; paroles du citoyen Varon, musique du citoyen Gossec*, dont il fournit, en octobre 1793, 2,500 exemplaires au Gouvernement, pour la somme de 2,189 livres.

La partition de cet hymne, conservée à la bibliothèque de l'Opéra, ne porte pas d'indication précise d'origine; on n'y voit aucune désignation d'auteurs ni de titre, aussi n'a-t-elle pas été cataloguée. Grâce à la concordance des paroles avec celles de la brochure citée en tête de cette notice, d'une part, et à la conformité du texte des éditions *b* et *c*, d'autre part, il nous a été facile de l'identifier.

Ce chœur fut d'abord intitulé *Hymne à la liberté* (*b*). Cependant rien dans le texte ne justifiait ce titre; on s'en aperçut, et il fut appelé *Hymne à la nature* dans la collection publiée par le «Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales» (*c*). Il se compose de trois strophes écrites chacune sur un thème différent. L'ensemble rappelle un peu la manière de Gluck et l'harmonie est exempte de recherches, elle offre même peu de richesse.

Après une courte introduction instrumentale, les voix d'hommes at-

taquent avec douceur la première strophe, d'une mélodie large, pleine de sérénité, à laquelle les ondulations de certains dessins de l'accompagnement ajoutent une impression parfaitement appropriée aux paroles. À la deuxième strophe, d'un mouvement modéré, les voix de femmes alternent avec les précédentes, chantant à la tierce un gracieux mais court motif. Celui qui suit, quoique de quelques mesures seulement, module à la quinte et l'effet n'est pas des plus heureux, cette strophe étant elle-même écrite à la quinte de la précédente; toutefois, en revenant au premier ton de ladite strophe, le motif reprend sa grâce expressive. Aux voix d'hommes seules est confiée, comme au début et dans le ton initial, l'exécution de la strophe finale, serment d'union fraternelle, où l'auteur, par la vigueur de ses accents, témoigne d'un sens bien entendu des paroles.

En résumé, cet hymne qui compte moins de 150 mesures, présente un certain intérêt dans la forme, par la diversité des thèmes et par la variété dans l'emploi des éléments vocaux.

On l'entendit de nouveau à la fête du 10 août 1794.

L'édition Imbault (*b*) ne contient que les parties de chœur sans l'accompagnement; en outre, les silences imposés aux voix pendant les ritournelles et rentrées instrumentales ne sont pas indiqués, ainsi que nous l'avons expliqué ailleurs (*Musique des fêtes et cérémonies . . .*, p. XLVI).

23. Hymne à la Nature [dit ensuite Hymne à l'Égalité], paroles de VARON, musique de GOSSEC.



Paroles publiées dans une brochure intitulée : *Hymnes qui seront chantés le 10 août l'an 2^e*, etc. (voir n° 22), avec cette mention : « Au moment où les députés boivent l'eau régénératrice ».

Chœur à voix d'hommes et de femmes, avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : ottavino (petite flûte), clarinettes, trompettes, trombones, bassons, serpent, timbales.

a. Partition de chœur et d'orchestre, manuscrite; sans titre ni noms d'auteurs. [Bibl. Op. n° 350.]

b. Partition de chœur seul, gravée (*Hymnes à trois voix pour la fête de la Réunion*, etc., p. 7, chez Imbault). [Bibl. Cons. Mus. nationale, paquet 5; Bibl. nat. Vm⁷ 7071.]

c. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre : 2 clarinettes en *si b*, 2 cors en *mi b*, 2 bassons, gravées (*Mag. mus. fêtes nat.*, 10^e livr., in-4°, nivôse an III), avec ce titre : *Hymne à l'Égalité* exécuté à la fête du 10 août 1793. [Bibl. Cons. vol. Mus. nationale et paquet 9.]

d. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 7, p. 58.)

Exécuté à la fête du 10 août 1793.

Sans autre titre que ce mot « hymne » et sans désignation d'auteurs, la partition de cette œuvre que nous avons trouvée à la bibliothèque de l'Opéra, a été identifiée de la même façon que celle de l'*Hymne à la liberté* (n° 22).

Comme le précédent, ce chœur a subi un changement de titre; primi-

tivement appelé : *Hymne à la nature* (b), il fut ensuite intitulé, avec plus de raison, l'*Hymne à l'égalité* (c). En outre, l'édition de 1794 présente des modifications dans la disposition des voix; il y a quelques interversions de parties, notamment dans la première strophe et au refrain. Ainsi, dans la seconde version (c), les dessus chantent seuls la phrase initiale qui était dite dans le principe par tout le chœur. Nous avons pris pour base de notre réédition d, la version c, mais nous y avons ajouté, en petites notes, les parties de la version primitive (a, b).

Cette œuvre offre peu de relief; d'ailleurs, la coupe des strophes ne permettait pas de lui donner de développement. Elles se composent de quatre vers de six à sept syllabes; le refrain est de même coupe. Néanmoins Gossec est parvenu à produire quelque animation en faisant dialoguer les groupes de voix qui disent alternativement deux vers de chaque strophe et s'unissent seulement au refrain.

La mélodie est naturellement courte; l'œuvre entière — ritournelle, strophe et refrain — ne comportant au total que 32 mesures, sur lesquelles il y en a huit seulement pour la strophe : encore les voix se les partagent-elles par moitié, c'est-à-dire qu'elles chantent chacune deux vers formant quatre mesures. Le refrain comprend 16 mesures par suite de la répétition des quatre vers qui le composent.

Nous avons donné plus haut un fac-similé de la partition de chœur et des parties séparées gravées (ch. IV, § 1, fig. VII et VIII).

24. Chœur [paroles du citoyen VARON, musique du citoyen GOSSEC].



Chœur à quatre voix d'hommes et de femmes, avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 flûtes, 2 clarinettes en si, 2 trombes, cors en mi b, 3 trombones, bassons, serpent et timbales.

a. Partition de chœur et d'orchestre, manuscrite. [Bibl. Op. n° 350.]

Sans titre ni nom d'auteur.

Les paroles de ce chœur sont insérées dans la brochure : *Hymnes qui seront chantés le 10 août l'an 2^e de la République française, à la fête de la Réunion* (voir n° 22), sans titre et seulement avec cette indication : « Au moment où le cortège se met en marche ».

Court morceau ne comprenant que ces cinq vers :

Quel peuple immense autour de nous s'empresse! . . .
Entendez-vous ces clairons?
Allons, allons!
Que les festons de l'allégresse
Parent nos fronts.

25. Hymne à la statue de la Liberté [dit ensuite Hymne à la

Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens* (t. VII, p. 77, 1870), donne les détails suivants :

Sept fois il fut dénoncé dans l'année 1793; il ne put se soustraire à la mort que par la fuite. Le besoin de revoir sa famille l'ayant ramené chez lui, il y fut arrêté au milieu de la nuit et conduit à Strasbourg devant les officiers municipaux. Interrogé sur ses opinions, il protesta de son civisme; mais on exigea, pour preuve de sa sincérité, qu'il écrivit la musique d'une sorte de drame pour l'anniversaire du 10 août, dont un septembriseur avait composé les paroles : il fallut obéir. Pleyel ayant demandé la permission de retourner chez lui, pour y travailler plus à l'aise, elle lui fut accordée; mais il resta sous la garde de deux gendarmes et du poète qui lui donnait ses instructions. Après un travail non interrompu pendant sept jours et sept nuits, l'ouvrage fut achevé, et l'auteur retourna à Strasbourg pour en diriger l'exécution. Il y avait employé sept cloches sur les tons de la gamme; ces cloches, qui avaient été tirées de plusieurs églises, furent suspendues dans la coupole de la cathédrale. Le premier son qu'elles rendirent fut un accord parfait qui produisit un effet si extraordinaire que Pleyel s'évanouit. Les habitants de Strasbourg ont gardé le souvenir de ce bel ouvrage, dont la partition se conserva dans la famille du compositeur.

Moins dramatique et plus circonstancié est le récit fait par Seinguerlet dans *Strasbourg pendant la Révolution* (1881, p. 299; Bibl. nat. Lk² 3200) :

Pleyel, élève de Haydn, était né en Autriche, mais Strasbourg l'avait adopté. Au début de la Révolution, il remplissait les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale. Sa qualité d'Autrichien le rendait suspect, mais son mérite musical le sauva. La municipalité lui intima, en 1793, l'ordre de composer une symphonie pour célébrer l'anniversaire du 10 août. Pour accomplir ce travail, Pleyel se retira à Dorlisheim, village des environs de Strasbourg. Un gendarme était attaché à sa personne. Dans ces conditions peu favorables à l'inspiration, il composa en dix jours une œuvre magistrale : *la Révolution du 10 août* ou le *Tocsin allégorique*. Les répétitions eurent lieu trois jours de suite, à la cathédrale, à 10 heures du soir, à cause des grandes chaleurs.

Cette symphonie n'a jamais été publiée; elle n'existe qu'en manuscrit, à Strasbourg. Elle fut exécutée pour la première fois en 1793 dans le chœur de la cathédrale; pour la seconde fois en 1798, dans la salle du concert du Miroir; pour la troisième et dernière en 1799, à l'inauguration de la salle de concert de la Réunion des Arts.

Rien n'avait été négligé pour donner la plus grande pompe à cette exécution musicale, qui devait dépeindre l'attaque des Tuileries par les sections et la chute de la royauté. On avait fait venir des musiciens de tout le département. Pour un effet de tocsin d'alarme, Pleyel avait eu besoin de cloches. La municipalité mit à sa disposition toutes celles dont elle disposait. Sur trois cents qui étaient réunies à la fonderie de Strasbourg pour être converties en canons, Pleyel en choisit sept qui, sans former précisément l'échelle de la gamme, donnaient plusieurs accords d'un effet majestueux et terrible.

L'introduction exprime le réveil du peuple. Les sons s'élèvent peu à peu, se pressent, éclatent en orage : on assiste à l'attaque des Tuileries. Le tumulte diminue. Mais tout à coup retentit le premier appel du tocsin, les tambours battent la générale, les accents lugubres des cloches se multiplient; c'est le combat. Dans

les mille bruits de cette mêlée, on distingue le chant des royalistes : *Ô Richard, ô mon roi!* Le canon retentit — du vrai canon — les résistances sont vaincues et tout se termine par un chœur formidable : *Le peuple est sauvé, la victoire est à nous!*

L'enthousiasme à la première audition fut inexprimable; c'était du délire. La municipalité, convaincue que l'auteur d'une musique si révolutionnaire ne pouvait être qu'un bon patriote, rendit à Pleyel la liberté et le débarrassa de son gendarme.

La lettre suivante, inédite, complète les renseignements qui précèdent. Elle émane d'un des derniers exécutants de l'œuvre de Pleyel. C'est par son intermédiaire que le fils du compositeur fut mis en possession de la partition manuscrite actuellement au Conservatoire. Ce témoignage, de beaucoup antérieur aux autres, offre aussi plus d'authenticité :

A Monsieur Pleyel, facteur de pianos, rue Rochechouart, 20, Paris,

Strasbourg, le 20 novembre 1844.

Monsieur,

C'est sous les auspices de M. Chauffour, mon confrère à Colmar, que j'ai l'honneur de vous écrire, pour vous prier d'accepter l'hommage d'un de mes ouvrages sur *l'Histoire de la musique en Alsace et principalement à Strasbourg*, que j'ai publié en 1840 en langue allemande, parce qu'il m'avait été demandé pour l'Allemagne où les symphonies musicales abondent.

En parlant des maîtres de chapelle de la cathédrale de Strasbourg, j'ai été naturellement conduit à m'étendre sur la vie de feu M. votre père, dont je me rappelle parfaitement, et à parler de sa dernière composition qui a vu le jour à Strasbourg, où elle a seule pu être exécutée : je veux parler de la *Révolution du 10 août* (1792) ou le *Tocsin allégorique*.

Aucune biographie ne fait mention de cette composition; j'en ai toutefois parlé dans la *Gazette musicale* de Leipsic (année 1838, p. 702), de laquelle je suis le correspondant; c'est le 28 novembre 1799 que l'ouvrage a été exécuté pour la dernière fois, attendu que la plupart des cloches, indispensables pour son exécution, ont été réclamées et rendues aux communes auxquelles elles appartenaient, sauf une seule (*mi b*) qui est conservée dans les Archives de la ville. D'un autre côté, le texte du chant n'aurait plus permis son exécution.

S'il vous importait, ainsi que me l'assure M. Chauffour, d'en avoir une copie, je pourrais vous faire copier la partition que je possède et qui a 146 pages in-folio.

Vous remarquerez (p. 118) que M. votre père avait été nommé, dans les années 1780, directeur des concerts de la ville. A ces concerts ont succédé plus tard des concerts d'amateurs, que j'ai dirigés pendant 23 ans. Je me suis trouvé parmi les chanteurs, dans les dernières exécutions du 10 août.

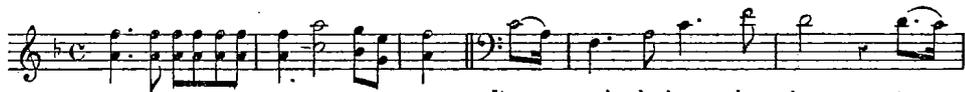
Je suis avec une considération distinguée, Monsieur, etc. LOBSTEIN, avocat.

L'œuvre de Pleyel est de vastes proportions; la partition comprend près de 150 pages. Comme la *Prise de la Bastille*, de Désaugiers (n° 2), elle appartient au genre descriptif; c'est dire que l'auteur a fait place à tous les artifices d'usage: tocsin, fusillade, canonnade, sonneries guerrières, batteries de tambours, chants de victoire, etc. Il a, de plus, recouru à des thèmes connus pour caractériser les situations; c'est ainsi qu'il fit entendre successivement l'air *Ô Richard! ô mon roi* (p. 47) tiré de l'opéra-comique

les artistes musiciens de la garde nationale, accompagnés d'une délégation du Conseil général de la Commune, se présentèrent à la barre de l'assemblée pour demander la création d'un Institut national de musique et, entre autres morceaux, ils firent entendre l'*Hymne à la liberté*. (Cf. notre volume *Le Conservatoire de musique*, pièce CLXVIII). La fête que l'on devait célébrer au Palais-Royal eut lieu à Notre-Dame, et fut consacrée à la Liberté et à la Raison, suivant une délibération du Conseil en date du 17 brumaire; l'*Hymne à la liberté* faisait partie du programme. Une plaquette typographiée et nombre de journaux en donnent les paroles, mais nulle trace de la musique de Gossec n'est parvenue jusqu'à nous. Elle dut pourtant être assez répandue, puisque Mercier la prit pour timbre de son *Hymne funèbre pour la fête de Marat et de Lepelletier* (voir n° 1018). La disparition doit être attribuée à une cause fortuite, croyons-nous, car, par sa destination primitive et le texte même de Chénier, cet hymne n'avait pas à subir la réprobation qui s'attacha par la suite aux pratiques du culte de la Raison.

Porro mit aussi en musique les vers de Chénier (voir n° 40).

30. *Hymne à la Liberté*, en trio avec grand orchestre, pour le jour du repos de la première décade de frimaire, consacré à la fête de la Raison célébrée à Rouen par ordre du Conseil général de la Commune, le 29 brumaire, l'an second de la République française, une et indivisible (19 nov. 1793), paroles du citoyen LAINÉ, commis de comptoir chez la citoyenne veuve Morris et fils, musique du citoyen PUNTO.



Des cends du haut des cieux, ô —

Paroles : *Alm. des rép.*... p. 45 [Coll. P. Lacombe]; *Rec. de chants d'allég.*... p. 32 [Bibl. Op. 7791]; *Chants d'allég.*... *Rec. chronol.*... p. 159 [Bibl. Op. 6097]; une feuille imp. Seyer; *Les Concerts républ.* [Bibl. nat. Ye 12484].

Trio pour trois basses-tailles avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, hautbois, clarinettes, trompettes et cors.

a. Partition, chant et orchestre, parties séparées, gravées chez Nadermann [Bibl. nat. Vm⁷ 7073] et annoncées dans les *Affiches* du 14 pluviôse an II-2 février 1794, p. 5970 [Bibl. nat. Inv. V 28365].

b. Chant seul, Frère, n° 144 [Bibl. nat. Vm⁷ 7093].

c. Chant avec accompagnement de harpe. (*Abonnement de harpe*, 5^e année, n° 2.) [Bibl. nat. Vm⁷ 6208.]

Œuvre du célèbre corniste Punto, écrite pour trois voix de basses à l'instar des anciennes chansons en parties.

31. *Ode patriotique*, [paroles de LEBRUN, musique de CATEL].



La Seine qui vit son ri - va - ge char - gé de mo - narques.

Chœur à trois voix d'hommes (haute-contre, taille, basse-taille), avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 flûtes, 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes, 2 cors en *ut*, 3 trombones, tuba corva en *ut*, 2 bassons, serpent, timbales.

- a. Parties séparées de chœur et d'orchestre, manuscrites (moins le 3^e trombone). [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 46.]
- b. Partition, chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (autographe). [Bibl. de l'auteur.]
- c. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n^o 87, p. 410.)

Les parties séparées de cette œuvre qui ont subsisté ne portent aucun nom d'auteur, ni mention quelconque autre que ce titre : *Ode patriotique*.

D'autre part, les programmes ou comptes rendus de concerts et cérémonies signalent l'exécution au théâtre Feydeau (30 brumaire an 11) d'un *Hymne patriotique* de Catel, et à Notre-Dame (20 frimaire an 11), d'un *chœur, ode patriotique* du même auteur.

Quoique ces documents ne contiennent aucun détail complémentaire autorisant à l'affirmer catégoriquement, il est évident que les deux morceaux cités ne forment qu'une seule et même œuvre, annoncée par erreur sous des titres différents; nous en donnerons des preuves ci-après. Tout en le constatant, M. J. Tiersot a écrit : « Ce qui est certain, c'est que, pas plus sous le nom d'*Ode à la Raison*¹ que sous celui d'*Hymne patriotique*, nous n'avons pu retrouver cette composition de Catel » (*Le Ménestrel* du 15 avril 1894, p. 114, col. 2). En faisant cette déclaration, notre confrère n'a certainement pas songé aux parties de l'*Ode patriotique* qui existent à la bibliothèque du Conservatoire, dont, sans aucun doute, il a eu connaissance. Il est vrai qu'elles ne fournissent pas de renseignement apparent sur leur origine, nous l'avons dit au début de cette notice; mais ne pouvait-on, par un examen du texte, tâcher d'en pénétrer le secret? Il ne paraît pas que notre confrère s'en soit préoccupé, car, sans chercher en dehors de la bibliothèque du Conservatoire, le nom de Catel porté au catalogue de la série des paquets de parties séparées de *Musique nationale* dressé en 1831, ne pouvait-il éveiller l'attention? De plus, n'était-il pas facile de constater l'entière conformité de l'ouverture précédant le chœur sur les parties manuscrites de l'*Ode patriotique*, avec celles publiées dans la première livraison du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales » (v. n^o 2285), dont M. Tiersot a lui-même fait mention dans l'article précité? Il n'était pas hasardeux, dès lors, de supposer — cette *Ouverture* ayant été exécutée le 20 frimaire à Notre-Dame (temple de la Raison), ainsi qu'en fait foi l'indication portée sur la première livraison citée ci-dessus — que le chœur faisant suite dans les parties manuscrites de l'*Ode patriotique* (clairement désignée sous ce titre sur les programmes) est du même auteur et a été chanté le même jour. Par conséquent, il était aisé de conclure : l'œuvre de Catel existant au Conservatoire est précisément celle dont il est question ici; elle n'était donc ni égarée, ni difficile à trouver. D'ailleurs, en déclarant qu'il n'a pu la retrouver, notre confrère n'en a pas contesté l'existence; il a simplement constaté l'insuccès de ses recherches.

¹ Il y a probablement là un *lapsus* d'impression, car les divers documents que nous avons consultés et reproduits portent bien le titre : *Ode patriotique*, et non celui d'*Ode à la Raison*, indiqué par M. Tiersot.

Cette coïncidence de textes suffit à établir l'identité; d'autres documents découverts par nous aux Archives nationales la confirment de façon si précise que le moindre doute ne peut plus subsister. Nous les avons simplement signalés sans les insérer, dans notre opuscule *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution* (§ 2, p. 6); les divers arguments développés suffisant à la démonstration que nous nous réservons de compléter dans le présent ouvrage par une reproduction intégrale.

Disons-le tout d'abord, la lecture des œuvres des poètes de la Révolution nous a fait connaître le nom de l'auteur des paroles, non désigné sur les parties existantes, nous l'avons dit. Les trois strophes mises en musique par Catel se trouvent dans l'*Ode patriotique sur les événements de 1792*, de Lebrun, publiée par Didot, qui fut annoncée dans la *Chronique de Paris* du 10 janvier 1793, et analysée dans le numéro du 17 du même mois; ce sont les 17^e, 18^e et 19^e. Le nom de Lebrun se retrouve sur les états de «Dépenses pour les concerts des 30 brumaire an 2^e (20 novembre 1793) et 17 brumaire an 3^e de la République» (7 novembre 1794), présentés le 5 floréal an 3^e (24 avril 1795); avances faites par l'Institut national et dont voici extrait :

I. — Musique copiée par le citoyen Catel, chœur tiré de l'*Ode patriotique*, du citoyen Lebrun.

	Pages.		Pages.
10 haute-contre à 4 pages chaque.	40	3 trombones.....	6
10 tailles.....	40	Timbales.....	2
10 basses.....	50	3 premières clarinettes.....	12
2 petites flûtes.....	6	3 deuxièmes clarinettes.....	12
2 premiers et deuxièmes cors...	8	6 bassons.....	24
1 première et 1 deuxième tromp.	4	3 serpents.....	12

Total, 216 pages. — 216 pages à 4 s. la page font 43[#] 4 s.

Je soussigné reconnais avoir reçu de l'administration de l'Institut national la somme de 43[#] 4^s. Quarante-trois livres quatre sols. Paris, ce 25 brumaire an 3.

THIÉMÉ.

II. Copie de musique pour les concerts exécutés au théâtre de la rue Feydeau par l'Institut national de musique, les 30 brumaire an 2^e et 17 brumaire an 3^e de la République, etc., par Fouquet, copiste :

<i>Ode patriotique</i> du citoyen Catel, 255 pages.....	51 [#]
<i>Hymne patriotique</i> du citoyen Catel, 150 pages.....	30
<i>Ode patriotique</i> du citoyen Catel, chœur, 160 pages.....	32

Si la concordance des paroles de l'œuvre de Lebrun avec celles figurant sous la musique de Catel établit une paternité corroborée par la désignation des auteurs sur le mémoire ci-dessus reproduit, la similitude du titre : *Ode patriotique*, et la nature des parties énoncées audit mémoire indiquent sans conteste que la musique appartenant à la bibliothèque du Conservatoire est bien celle qu'il mentionne et qui fut exécutée.

On le remarquera, dans le mémoire de Fouquet, il est question d'un

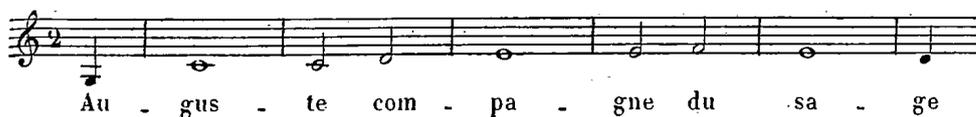
Hymne patriotique, titre sous lequel ce chœur a été annoncé par un journal à propos du concert du théâtre Feydeau.

D'autres mémoires de copistes mentionnent un complément de parties de « l'*Ode patriotique* des citoyens Lebrun et Catel », copiées pour les fêtes des 14 juillet et 21 septembre 1794. On pourrait en conclure que le chœur dont il s'agit présentement fut également chanté dans ces deux fêtes. Nous ne le pensons pas, sachant que Catel composa un second chœur sur d'autres strophes de l'ode de Lebrun (voir n° 66), et, si rien dans ces documents ne permet d'affirmer positivement que cette désignation s'applique à deux œuvres différentes, ou qu'elle vise l'une plutôt que l'autre, certains indices autorisent à croire qu'elle se rapporte plus particulièrement au second chœur.

En résumé, l'œuvre entendue en brumaire et en frimaire an II, et non retrouvée par M. J. Tiersot, existe; nous le prouvons par des arguments et des pièces irréfutables.

Catel avait 20 ans lorsqu'il composa cette *Ode*, sa première œuvre importante pour les cérémonies publiques. Élève de Gossec à l'école royale de chant, il faisait partie de la musique de la garde nationale dirigée par celui-ci, depuis moins de deux ans. Sa composition est remarquable à divers titres et des plus dignes d'une exécution. Elle est écrite pour trois voix d'hommes avec accompagnement d'instruments à vent, et comprend trois strophes sur un motif différent. La première est d'une grâce qui rappelle la manière de certains chœurs de Gluck; l'effet en est charmant. Notons un croisement des voix (mesure 17), un accord dissonant (mes. 30-31) parfaitement en rapport avec les paroles, et un court effet descriptif dans la phrase mélodique avec imitations vocales (mes. 80) sur les mots « roule ton onde souveraine ». La deuxième strophe, écrite au relatif mineur, se distingue par le mouvement et l'expression dramatique, et la troisième est très heureusement conçue; tour à tour, les voix se mêlent, se répondent ou s'unissent en accents énergiques. L'œuvre qui commence en *si* \flat majeur, se termine en *mi* \flat ; par sa diversité, elle constitue une véritable scène lyrique. Elle est pourtant restée inédite jusqu'à la publication que nous en avons faite (c).

32. Hymne à la Raison [dit ensuite Hymne patriotique], [paroles de M.-J. CHÉNIER], musique de MÉHUL.



Paroles insérées dans les journaux suivants : *Moniteur* du 11 frimaire an II (1^{er} décembre 1793), p. 285; *Journal de Paris* du 12 frimaire (2 décembre), p. 1349; le *Journal des spectacles* du 13 frimaire (3 décembre), p. 122 [Bibl. nat. Z 20778]; *Affiches, annonces, etc.*, du 16 frimaire, p. 5143 [Bibl. nat. Inv. V 28363]; *Le Chans. de la Montagne*, p. 50 [Bibl. nat. Ye 17630]; *Rec. de chants d'alleg...* p. 66 [Bibl. Op. 7791].

Trio pour trois voix d'hommes (sans accompagnement) et chœur avec orchestre symphonique : quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois ou clarinettes, 2 trompettes, 2 cors, 2 bassons.

- a. Partition, chant et orchestre, gravée sous le titre d'*Hymne patriotique*. (Mag. de mus. fêtes nat., 3^e livr., in-4^o, prairial an 2^e-3 juin 1794.) [Bibl. Cons. vol. *Musique nationale*; Bibl. nat. Vm⁷ 7032; Bibl. Nantes, 22208.]
- b. Partition sans accompagnement. (*Recueil des Époques*, p. 48.) [Bibl. Cons. vol. 26183.] Sans le nom de l'auteur des paroles.
- c. Partition, trio et chœur avec piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n^o 35, p. 227.)

Le Conseil général de la commune de Paris ayant décidé seulement le 17 brumaire an 11 (7 novembre 1793), que la fête en l'honneur de la Liberté préparée pour le décadi suivant, 20 brumaire, serait consacrée à la Liberté et à la Raison, il ne paraît pas que l'hymne de Chénier et Méhul ait été destiné à cette cérémonie. Il eût fallu le composer, paroles et musique, le copier et le répéter dans un délai de deux jours. D'ailleurs, on sait qu'en cette journée on exécuta les œuvres prévues au programme primitif, et qu'aucun document ne mentionne l'*Hymne à la Raison* des auteurs sus-nommés.

Mais, après la célébration officielle « des progrès de la destruction du fanatisme », en l'église métropolitaine, devenue le Temple de la Raison, il y eut dans les sections diverses cérémonies. C'est à l'une d'elles que l'œuvre composée par Chénier et Méhul paraît avoir été exécutée pour la première fois. Les artistes des théâtres de la République (Comédie-Française) et de l'Opéra célébrèrent la fête de la Raison, à Saint-Roch — siège des assemblées générales de la section de la Montagne — le 10 frimaire an 11 (30 novembre 1793), où l'*Hymne à la Raison* fut chanté. Le fait est attesté par le *Journal des spectacles* (n^o du 13 frim.) et par les *Affiches, annonces* (n^o du 16 frim.) qui publièrent, avec leur compte rendu, l'hymne de Chénier précédé de la mention « chanté dans la section de la Montagne ». Un détail indique en outre que cette œuvre n'a pas été écrite pour être exécutée par les interprètes ordinaires des cérémonies officielles. La musique de la garde nationale était exclusivement composée d'instruments à vent, et la partition de Méhul comporte un accompagnement d'orchestre symphonique. L'emploi d'éléments étrangers à ce corps de musique établit donc que l'exécution de l'hymne fut réservée à la collaboration des chanteurs et des instrumentistes des théâtres sus-indiqués.

La date d'audition de cet hymne et les circonstances de sa composition étant ainsi fixées, il en résulte que l'indication relative au lieu d'exécution (Notre-Dame), donnée dans l'édition complète des œuvres de Chénier, est erronée. M. J. Tiersot n'a pu la tenir pour exacte que parce qu'il n'a pas eu connaissance des documents contemporains sus-mentionnés. Entre des comptes rendus rédigés au lendemain des événements et un témoignage de beaucoup postérieur, il n'y a pas à hésiter; c'est aux premiers qu'il faut accorder la préférence. Cette œuvre de Chénier et Méhul ne fut même pas exécutée à la seconde fête en l'honneur de la Raison donnée à

Notre-Dame en présence du Conseil général de la Commune, le 20 frimaire suivant (10 décembre). Le programme complet en a été conservé et, l'*Hymne à la Raison* — pourtant de circonstance — n'y figure point. Cette exclusion peut s'expliquer par ce fait que c'est la musique de la garde nationale qui fut chargée de l'exécution ordonnée par le corps municipal, et qu'elle fit chanter des hymnes avec accompagnement d'instruments à vent, afin de participer tout entière à la cérémonie.

Avec la musique de Méhul, l'œuvre de Chénier ne pouvait pas se propager dans le peuple; pour permettre aux adeptes du culte de la Raison de la chanter dans les temples décadaires, on l'adapta sur des airs connus, tels que : *Avec les jeux dans le village*, *Du serin qui te fait envie*, *La trompette appelle aux alarmes*, etc. Écrite en vers de huit syllabes, elle pouvait se dire sur l'air de bien d'autres chansons, les timbres de ce mètre étant fort nombreux.

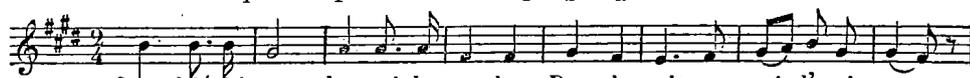
Lorsque la partition de Méhul fut publiée, le culte de l'Être suprême avait remplacé celui de la Raison et chacun s'efforçait de faire oublier sa participation aux cérémonies consacrées à cette déesse, aussi fit-on subir quelques modifications à l'œuvre de Chénier. Au titre primitif, l'on substitua celui d'*Hymne patriotique* qui répond vaguement au texte, et l'on fit dans les strophes quelques changements de mots dont la raison n'apparaît pas suffisamment. Ainsi, au premier vers, on mit *Déesse* au lieu d'*Auguste*; au deuxième vers de la troisième strophe (*Inspire*), on remplaça *exploits* par *vertus*; à la sixième strophe (*Sur tes pas...*), *sagesse* devint *déesse*; enfin, l'on crut devoir compléter l'hymne de Chénier par l'adjonction d'une nouvelle strophe dans laquelle il est question de l'Être suprême, ayant peu de rapport avec les précédentes¹. Il ne paraît point que Chénier en soit l'auteur, car elle ne figure pas plus dans l'édition complète de ses œuvres que dans les publications initiales²; cependant il se peut qu'il y ait eu dissimulation intentionnelle. Son nom n'est point indiqué au titre de la partition publiée par le Magasin de musique (*a*), et il ne figure pas davantage sur l'édition *b* faite cinq ans plus tard, bien qu'on en eût fait disparaître la strophe additionnelle précitée. Les rapports étroits qui lièrent le poète aux artistes propriétaires dudit Magasin font écarter toute idée de lapsus ou d'omission sur la première de ces éditions. S'ensuit-il qu'il répudia son hymne?

Il est à remarquer que le deuxième quatrain : *Ô Raison, puissante immortelle!* formant le refrain dudit hymne, se retrouve à peu près textuellement dans l'*Hymne à la République* écrit par M. J. Chénier en 1798 (n° 146); le mot *immortelle* est seulement remplacé par *éternelle*, et il y a simplement interversion entre les troisième et quatrième vers (5^e couplet).

¹ Plusieurs fautes de gravure dans l'édition *c* rendent cette strophe à peu près incompréhensible. Il faut lire (page 231) : *Sous ton nom*, au lieu de *sur*; *renverser* au lieu de *renier* (2^e accolade) et *couvert* au lieu de *comme* (*idem*). — ² L'absence de cette strophe dans les œuvres complètes peut provenir de l'ignorance où se trouvaient les éditeurs, de la version musicale la contenant, les publications avec paroles seules étant plus répandues.

La composition de Méhul — la première qu'il écrivit pour les cérémonies publiques — est d'une belle facture. Purement écrite, comme toutes ses œuvres, elle est pleine de noblesse dans le dessin mélodique et d'une bonne harmonie. Chaque strophe musicale est formée de deux quatrains chantés en trio par des voix d'hommes, sans accompagnement; l'orchestre n'intervient qu'à la reprise du motif du second quatrain par le chœur, et seulement pour le doubler note pour note, sans faire entendre aucun ornement. Malgré cette sobriété de moyens, l'œuvre est d'un excellent effet; la sévérité et la pureté du style lui impriment un caractère d'une grande élévation.

33. Hymne à la Raison, dédié à son ami Pourtier-Larnaud, par Joseph ROUGET DE LISLE, capitaine au corps du génie, auteur du chant Marseillais, musique et paroles. *Ille ego qui quondam.*



Quand déchirant les voiles sombres Dont la nuit couvrait l'univers

Paroles seules, à l'imprimerie de la rue de Vaugirard, an 2°. [Bibl. nat. Vm⁷ 17065; B. V. P. 12272.]

a. Chœur à trois voix avec accompagnement de violon et piano, in-4° (Leduc). [Bibl. nat. Vm⁷ 7070.]

b. Partition, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n° 34, p. 224.)

Rouget de Lisle fit paraître simultanément deux éditions de cet hymne. D'une part, il publia les paroles seules en une plaquette sortie des presses de l'imprimerie de la rue de Vaugirard, datée de l'an 2° de la République; d'autre part, il fit graver la musique à la même époque, ainsi qu'il résulte de cet avis inséré dans ladite plaquette :

On trouve cette hymne avec les accompagnements à trois parties, musique de l'auteur des paroles, chez le Duc, marchand de musique, rue du Roule, et chez Thomas, libraire, rue de l'Ancienne-Comédie-Française. Prix : 1 livre 10 sols.

Ces éditions originales sont fort rares; nous n'avons vu la plaquette typographiée qu'à la Bibliothèque nationale et à celle de la Ville de Paris, et nous avons trouvé un exemplaire seulement de la publication musicale dans la première de ces collections. Cette dernière est si peu connue, que l'auteur de la plus récente biographie de Rouget de Lisle, M. J. Tiersot, a conclu à la non-existence : « Cette musique est perdue : « Rouget de Lisle ne l'a pas conservée dans ses *Cinquante chants français* et « elle semble n'avoir pas été publiée en feuille séparée comme la plupart « des autres hymnes ». (*Rouget de Lisle*, 1892, p. 178.) Il n'en était rien, heureusement, et dans l'article bibliographique consacré au volume de notre confrère, dans le *Monde musical* du 15 juillet 1892 (p. 87), nous en avons annoncé la découverte et fait connaître la cote sous laquelle cet hymne se trouve à la Bibliothèque nationale. La constatation en a été faite également dans notre opuscule *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution* (§ 1, p. 5).

Rouget de Lisle reproduisit les paroles de son hymne dans le recueil *Essais en vers et en prose* qu'il publia en l'an v; mais il semble qu'il l'ait désavoué par la suite en ne lui faisant pas place dans son recueil musical de *Cinquante chants français* (1825). Eut-il alors conscience de sa faible valeur poétique ou éprouva-t-il le regret d'avoir sacrifié au culte éphémère de la déesse Raison? Au point de vue musical, l'œuvre prête moins à la critique — encore qu'elle soit fort au-dessous de *la Marseillaise*, en dépit de ses défauts d'écriture — mais n'a-t-elle pas été retouchée? La science musicale de Rouget de Lisle était médiocre; on n'ignore point que l'accompagnement de la plupart de ses œuvres a été écrit par divers compositeurs. Or, l'*Hymne à la Raison* est à trois parties vocales, et, dans une lettre à Rouget de Lisle, Méhul lui annonce que l'accompagnement de cet hymne « est fait » et « recopié ». (Vente d'autogr., E. Charavay, 1883, n° 243.) On peut donc s'autoriser de ces faits, non point pour affirmer qu'il y eut une intervention profitable à l'œuvre, mais pour en admettre la possibilité.

L'autographe de l'*Hymne à la Raison* fut adjugé moyennant 7 fr. 75 à la vente qui eut lieu le 23 février 1838; celui de *Roland à Roncevaux* n'avait atteint que la somme infime de 1 fr. 55.

34. Chant populaire de la fête de la Raison, par J.-B. NOËL, mise en musique par BOYELDIEU fils.

Non signalé dans la biographie de *Boieldieu*, par A. Pougin (Paris, 1875, Charpentier); on ne le connaît que par la mention du *Bulletin de la Convention* du 18 frimaire an II (Supplément).

35. Hymne à la Raison, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique du citoyen PORRO.

A trois voix seules. Édition annoncée à la fin des *Hymnes et couplets* chantés à l'inauguration des bustes de Rousseau... sect. du Contrat social, 25 frim. II. [Bibl. V. P. 23918; Bibl. Sén., carton 7, cote 391.]

36. Hymne sur la reprise de Toulon, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de CATEL.



Tou . lon re . de . venu fran . çais, N'étend plus ses re . gards sur une on . de

Paroles publiées dans le *Moniteur*, n° 100, du 10 nivôse; la *Gazette française*, p. 1754; *Annales patriotiques*, p. 1644; le *Mercure* du 15 nivôse, t. VIII, p. 35; *Affiches*, etc., du 12 nivôse, p. 5538; *Journal de Paris*, du 12 nivôse, p. 1475; *Ordre et marche*, etc., p. 6 [Bibl. nat. Lb⁴¹ 3625; Bibl. V. P. 12272]; *Rapport fait par David*, etc., p. 6 [Bibl. nat. Le³⁸ 623; Bibl. nat. Lb⁴¹ 960; Arch. nat. AD VIII 16; Arch. nat. AD VIII 19; Bibl. V. P. 12272; *Rec. de chant d'allégr...*, p. 49 [Bibl. Op. 7791]; *Rec. chronol.*, p. 139 [Bibl. Op. 6097].

a. Trio ou chœur à trois voix sans accompagnement. (*Rec. des Époques...*, p. 50) [Bibl. Cons. vol. 26183.]

b. Trio ou chœur sans accomp. (C. PIERRE, *Musique exécutée...*, Leduc, p. 73.)

Le rapport présenté par David à la Convention dans la séance du 7 nivôse, et tous les programmes, journaux ou comptes rendus, contenant les vers de Chénier, désignent Gossec comme l'auteur de la musique de cet hymne. Or nulle composition de ce musicien, sur ce sujet, n'est connue, tandis que le *Recueil des Époques* — publié en l'an VII — en donne une sous le nom de Catel.

Doit-on, comme M. Tiersot, conclure à la disparition de l'œuvre de Gossec (*Le Ménestrel*, 22 avril 1894, p. 122), ou faut-il croire à une erreur d'attribution de paternité dans les imprimés du temps, erreur résultant de la non-réalisation par l'auteur désigné d'un projet primitivement conçu? Gossec avait écrit jusqu'alors la musique de presque tous les morceaux chantés dans les fêtes publiques; il dirigeait la musique de la garde nationale officiellement chargée de l'exécution. Chénier et David l'ont donc naturellement choisi pour composer la musique de l'*Hymne sur la reprise de Toulon*, et par suite, le rapport et les programmes, publiés à l'avance, ont indiqué son nom. Mais ne se peut-il que — pour des raisons diverses — ce musicien ait chargé Catel, son élève, de cette composition? Si nul autre document que le *Recueil des Époques* n'établit formellement que les programmes et pièces précités ont faussement désigné Gossec comme l'auteur de cet hymne, rien ne vient non plus prouver (malgré l'inexactitude de plusieurs renseignements contenus dans cette publication) que l'indication du nom de Catel donnée par le recueil en question soit elle-même erronée.

D'abord l'œuvre de Gossec a-t-elle réellement existé? Rien ne l'atteste et tout porte à croire qu'elle a été simplement projetée.

La plus grande partie des œuvres de ce musicien ayant été publiées par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, on ne s'explique pas pourquoi l'hymne en question aurait été exclu. L'auteur l'aurait-il jugé insuffisant? La raison serait spécieuse, d'autres œuvres sans valeur transcendante ayant paru postérieurement dans cette publication. Cet hymne aurait-il été éliminé parce que, tout occasionnel, il devenait sans objet pour les cérémonies futures? Plusieurs se trouvèrent dans ces conditions — l'hymne à la Raison de Méhul et les hymnes du 10 août 1793 de Gossec, par exemple — ils parurent néanmoins dans les livraisons dudit Magasin.

Pour prétendre que l'hymne de Gossec a été écrit et qu'il a été perdu, ou même, que l'auteur s'est opposé à sa publication, il faudrait dire pourquoi il n'a pas cru devoir reconstituer d'après ses souvenirs ou composer à nouveau une œuvre destinée à figurer dans un recueil officiel contenant, à titre commémoratif, des hymnes donnés comme ayant été chantés dans les cérémonies publiques. Cette thèse de la disparition pourrait encore se soutenir, et nous appellerons nous-même l'attention sur cette coïncidence que l'*Hymne à la liberté*, de Chénier et Gossec (n° 29), qui date de la même époque, n'a pas été retrouvé; mais on devrait justifier l'existence de l'hymne de Catel par une raison plausible et dire pourquoi ce compositeur a été

chargé de combler la lacune. Prétendrait-on alors que l'indication du Recueil des Époques (dont certains renseignements sont, à la vérité, souvent erronés) est fautive, le nom de Catel y étant imprimé, par erreur, au lieu et place de celui de Gossec, et par conséquent que l'œuvre de ce dernier subsiste sous une fausse attribution? Cela serait évidemment facile, mais on serait fort empêché d'en fournir la preuve. On voit comment, de suppositions en suppositions, l'on risque de s'égarer dans la multiplicité d'interprétations soulevées par cette question. Nous n'avons certes pas la prétention de trancher un problème assez compliqué; nous laissons à chacun le soin de choisir entre ces diverses hypothèses. Néanmoins, en l'absence de toute trace d'un hymne écrit par Gossec et alors qu'on se trouve en présence d'une œuvre attribuée à Catel, n'est-il pas plus simple et plus logique de penser — jusqu'à preuve absolue du contraire — que si l'hymne de Gossec n'est pas connu, ce n'est pas pour cause de disparition, mais parce que le maître, n'ayant pas donné suite au projet de composition mentionné dans les écrits de l'an II, avait délégué à son élève Catel la mission qu'on lui avait destinée? A la vérité, on peut objecter que la composition de ce dernier n'a pas été exécutée en l'an II et qu'elle a été seulement écrite en vue du recueil où elle est insérée, c'est-à-dire vers l'an VII. Mais, faute de documents, on ne saurait justifier cette assertion, de même qu'on ne peut en démontrer le mal fondé.

L'hymne de Catel, noté pour trois voix sans accompagnement, n'est pas dépourvu de caractère; il est habilement disposé au point de vue harmonique, ce qui n'étonnera pas de la part du futur auteur du *Traité d'harmonie* qui rallia les suffrages des maîtres divisés sur certaines questions de doctrine et fut adopté pour l'enseignement du Conservatoire.

Deux des sept strophes publiées en l'an II (les 3^e et 7^e) n'ont pas été reproduites dans le Recueil des Époques.

37. La Prise de Toulon, paroles de M. J. CHÉNIER, musique de PLEYEL.



En fin ils sont chas_sés loin de la ville im_pi - e Ces es.claves cru - els

Solo et chœur à trois voix, avec accomp. de piano, in-4°, Porro. [Bibl. Cons., carton *Révolution*.] Édition annoncée dans le *Journal de Paris* du 1^{er} ventôse an II (19 février 1794), p. 1680, et dans les *Affiches*... du 6 ventôse an II, p. 6311.

Les paroles de cet hymne sont celles que publia le *Moniteur* du 29 décembre 1793 sous le nom de Trouvé, l'un de ses rédacteurs (voir n° 1085*). Chénier n'en serait donc pas l'auteur? Y a-t-il un lapsus d'impression?

38. Scène lyrique.

Partition solo et chœur avec accompagnement d'orchestre : 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, 2 oboe, 2 cors, 2 bassons.

Manuscrit de 75 pages in-folio, sans titre, ni nom d'auteur ou indication d'origine autre que celle-ci, placée à la dernière page : « C.-P. Lamar ». Provient du chanteur Bergé, à Toulouse, qui en a fait don à M. G. Salvayre. Appartient à M. Paul Vidal.

Cet ouvrage se compose des morceaux suivants :

Cavatine de la Raison (poco andantino).



Français, Français n'a-yez plus à rou-gir des cultes qu'enfanta

Chœur à 3 voix d'hommes (haute-contre, taille, basse chantante).



C'est d'elle seule que peut naître la gloire et la fé.li.ci.té

Air de la Liberté (allegro maestoso).



Par moi tous les cœurs sont remplis du pur a-mour de la Pa-

Andantino amoroso (L'Harmonie?).

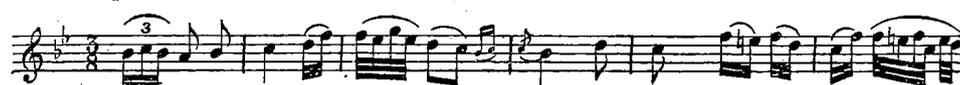


L'onde toujours clai.re, toujours claire et pai-si-ble du fleu-ve

Air de la Gloire (marche, andantino risoluto).



Je ché-ri-s les di-vins ac-cords, les di-vins ac-cords leur u-ni-on plaît à la
Couplets de l'Harmonie, de la Gloire, de la Raison et de la Liberté.



Ché-ri-ssez mes di-vins ac-cords leur charme em-bel-lit la

Chœur à 4 voix (dessus, haute-contre, taille et basse chantante)



O Li-ber-té que nos ac-cords cé-lèbrent partout la vic-toi-re

Allegretto gracioso (orchestre).



Non tempo presto (orchestre).



1794.

39. Hymne du 21 janvier, paroles de LEBRUN, musique de Hyacinthe JADIN, chanté à Paris, le 2 pluviôse an 2^e, dans la fête anniversaire de la juste punition du dernier roi des Français.



Les flammes de l'Étna sur ses laves an-tiques Ne cessent de ver-ser

- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 52.) [Bibl. Cons. vol. n° 26183.]
 b. Partition, chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n° 17, p. 96.)

La façon inopinée, et sans caractère officiel, dont fut célébré le premier anniversaire de la décapitation de Louis XVI, le 21 janvier 1794, nous fait concevoir quelques doutes quant à l'exactitude de la date indiquée au titre de cet hymne, dont la version musicale n'est connue que par le *Recueil des Époques*, gravé en l'an VII, nous l'avons établi. On ne le trouve cité dans aucun document antérieur.

Il a été composé sur des strophes extraites de la deuxième *Ode républicaine* de Lebrun, écrite, suivant l'indication même du poète, en brumaire an II, et dont il paraît avoir donné communication au Comité d'Instruction publique le 30 brumaire, dans une audience qui lui avait été accordée par une délibération prise à la séance du 19 de ce mois. Cette ode fut ensuite imprimée, avec d'autres poésies du même auteur, en vertu d'une décision dudit Comité rendue le 2 pluviôse an III (21 janvier 1795), et tirée à 3,000 exemplaires. (Arch. nat. AF* II 32.)

Nous ne serions donc pas surpris que la musique de H. Jadin ait été composée seulement lors de la formation du recueil précité, en vue d'exécutions futures et non parce qu'elle aurait été exécutée dans les précédents anniversaires de la mort de Louis XVI. C'est d'ailleurs une œuvre sans importance, d'une trentaine de mesures, pour une voix avec accompagnement de petite musique d'harmonie.

Berton et Lesueur mirent aussi en musique diverses strophes de cette ode de Lebrun (voir nos 110 et 138).

Dans les manuscrits de Lebrun conservés à la Bibliothèque nationale (n. acq. fr. 9199) se trouve un exemplaire imprimé des *Odes républicaines*, sur lequel diverses variantes sont écrites à la plume. On remarque entre autres celles-ci à la première strophe :

L'inaccessible Etna. au lieu de : Les flammes de l'Étna. . .

L'inaccessible orgueil des trônes. . . au lieu de : Des monstres couronnés les fureurs. . .

Disons encore que la strophe *Rien n'absout les tyrans* (4^e de l'édition musicale) ne figure pas dans le texte de l'édition originale des *Odes républicaines* (an III); elle paraît avoir été ajoutée dans les réimpressions faites en l'an VII.

40. Hymne à la Liberté, paroles de M. J. CHÉNIER, musique de PORRO.



Trio ou chœur à 3 voix sans accomp., in-4°, Porro. [Bibl. Cons.] annoncé dans le *Journal de Paris* du 1^{er} ventôse an II (19 fév. 1794), p. 1680.

Les paroles de cet hymne sont celles qui ont été publiées à l'occasion des fêtes du 20 brumaire an II et que Gossec mit en musique, suivant l'indication donnée par les journaux, et dont l'œuvre n'est pas connue (voir n° 29).

40*. Hymne religieux et patriotique, fait pour être chanté dans les fêtes et cérémonies nationales, paroles de T. DE LA MOTHE, musique de P. PORRO.



Trio ou chœur à 3 voix sans accomp., in-4°, Porro. [Bibl. Cons.]

Les paroles insérées dans le *Mercure* du 14 décembre 1793 furent écrites sur l'air de *la Marseillaise*; certaines publications désignent B. Lamothe comme auteur (voir n° 1072). Un *hymne religieux et patriotique* fait par Benoist Lamothe, cultivateur à Soucy, près Sens (Yonne), fut adressé le 6 prairial an II (25 mai 1794) au Comité d'Instruction publique (Arch. nat. F¹⁷ 1010², n° 3064), qui le soumit à l'examen de Villar (*Procès-verbal* du 11 prairial). L'hymne n'est pas joint à la lettre et l'on ne peut que constater la coïncidence du nom de l'auteur des paroles et du titre de l'œuvre.

L'édition musicale de Porro fut annoncée dans le *Journal de Paris* de 1^{er} ventôse an II (19 février 1794), et dans les *Affiches* du 6 du même mois.

41. L'arbre de la liberté, par F. NOGARET, musique de GIROUST.



Trio avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 clarinettes, 2 cors; partition mss. [Bibl. Cons. vol. 10949.]

Exécuté le 10 ventôse an II (28 février 1794) pour l'inauguration des bustes de Marat et Le Pelletier, suivant une brochure : *Fête civique des citoyens composant la gendarmerie de la commune de Versailles*, qui nous fait connaître en même temps le nom des auteurs de cette « Invocation ou trio relatif à la plantation de l'arbre de la liberté ». [Bibl. nat. Ye 48331.]

D'une facture musicale insignifiante.

42. Hymne à l'Indépendance, paroles du citoyen FARO, musique du citoyen HAUSSMANN.



Chan - tons, chan - tons a - vec cou - ra - ge. Vi - ve

Chant pour une basse-taille solo et chœur (refrain) avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, 2 bassons.

a. Partition solo, chœur et orchestre (Nadermann) [Bibl. nat. Vm⁷ 7075], annoncée dans le *Journal de Paris* du 14 floréal an II-3 mai 1794, p. 1972, et dans les *Affiches* du 15 floréal an II, p. 7466. [Bibl. nat. Inv. V 28368.]

b. Chant seul, in-8°, Naderman. [Bibl. nat. Vm⁷ 16928, 16929.]

Exécuté au lycée des Arts, à la séance publique du 10 germinal an II (30 mars) et du 16 floréal an II de la République française, une et indivisible (5 mai 1794), puis à l'Opéra-Comique le 9 mai 1794.

43. Hymne à la Liberté, par PUNTO, avec accompagnement de harpe, par Pollet. (Naderman.)

Recueil périodique pour la harpe, 5^e année, n° 2. (*Affiches, annonces, etc.*, du 14 germinal-3 avril 1794.) [Bibl. nat. Inv. V 28367.]

44. Le pas de charge républicain, air de combat dédié aux défenseurs de la patrie, par J.-M. CAMBINI.



Ci - toy - ens, sol - dats notre en - ne - mi.

Chœur à quatre voix : dessus, haute-contre, taille et basse-taille, avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 clarinettes, 2 cors en *fa*, 2 trompettes en *fa*, 2 bassons, serpent et tambour.

a. Partition chœur et orchestre (Boyer), annoncée dans le *Journal de Paris* du 17 germinal an II-6 avril 1794, p. 1864, et les *Affiches, annonces* du 19 germinal, p. 7056. [Bibl. nat. Vm⁷ 7081, 7082.]

b. Part. sép. d'instr. (Boyer, in-8° obl.) [Bibl. nat. Vm⁷ 16761.]

c. Chant à une voix avec accomp. de clavecin (Boyer). [Bibl. nat. Vm⁷ 7083.]

45. Chant de guerre « Delenda est Cartago ». La Mort à tout esclave anglais, scène patriotique à grand orchestre, présentée à la Convention nationale, paroles de C.-J. TROUVÉ, musique de J.-F.-A. LEMIERE, op. 15.



J'en - tends l'ai - rain son - ner de tou - tes parts

Paroles dans le *Moniteur* du 30 prairial an II (18 juin 1794).

Chant avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, flûte, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, bassons et timbales.

Parties séparées gravées (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7079, 8796.] Annonce : *Journal de Paris* du 11 fructidor an II-28 août 1794, p. 2442; *Affiches, annonces, etc.*, du 12 fructidor, p. 9047.

Poème inspiré par le décret du 7 prairial (26 mai), portant qu'« il ne se ra fait aucun prisonnier de guerre anglais ou hanovrien », et présenté à la

Convention le 13 prairial, qui le renvoya au Comité d'Instr. pub. avec mention honorable. Il fut transmis à Villar le 15 messidor et, par décision du 3 thermidor suivant, il fut renvoyé « purement et simplement au carton de réserve » (procès-verbal).

46. Ode sur le vaisseau «le Vengeur», paroles de LEBRUN, musique de CATEL.



Au sommet gla.cé de Rho.do . pe Qu'il sou.mit tant de fois à ses accords

Paroles dans le *Journal de Paris* du 16 mars 1795, p. 706.

a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 71.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]

b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 98, p. 466.)

Une note de l'éditeur des *Odes républicaines*, à la suite desquelles fut imprimée la *Nouvelle ode républicaine sur le vaisseau le Vengeur* (p. 44), indique dans quelles circonstances et à quelle époque fut composée cette poésie de Lebrun :

Tandis que l'on imprimait les odes précédentes, le poète, à qui un de ses amis reprochait de n'avoir rien produit sur le beau sujet du *Vengeur*, a fait, presque d'un seul jet, cette nouvelle ode, aussi étincelante de poésie que de patriotisme. En l'ajoutant à ce petit recueil, on a cru en augmenter l'utilité, et remplir les vues du Comité d'Instruction publique.

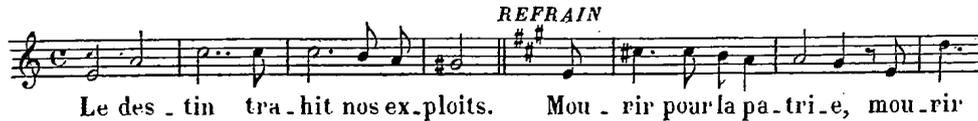
Le dernier vers de la 16^e strophe : « Vils despotes, frémissez tous » de cette édition imprimée en l'an III a été remplacé, à la plume, sur l'exemplaire de la Bibliothèque nationale (mss. n. acq. fr. 9199), par celui-ci : « Siècles, il planera sur vous », écrit de la main de Lebrun. Cette substitution a été faite également sur l'autographe intitulé : *Ode sur le vaisseau le Vengeur*, qui porte l'annotation suivante : « Bonne copie. C'est la plus lyrique de mes odes; je n'en connaissais pas dans ce genre » (ms. 9199, p. 102, 106). Il a été tenu compte de cette modification dans l'édition a. Notons encore à la 11^e strophe le remplacement du mot *sous* par le mot *dans* (4^e vers) et un lapsus au premier vers de la première strophe, où il faut : « Au sommet glacé du Rhodope », au lieu de : « Du sommet glacé de Rhodope ». (Édition b.)

Bien que les paroles de cette œuvre aient été publiées en 1795, il ne paraît pas que la musique soit de la même époque. Nous pensons que cette production de Catel, qui se trouve seulement dans le recueil de l'an VII, dont une partie était destinée à commémorer les faits glorieux de l'histoire révolutionnaire, a été spécialement écrite pour cette publication. Nous ne la mentionnons donc ici qu'en raison de la date de l'événement auquel elle se rapporte.

Comme tous les morceaux insérés dans le recueil en question, l'ode de Catel est à une voix avec accompagnement de petit orchestre. Elle se dis-

tingue par un sentiment très juste de la déclamation ; elle est d'un beau caractère, sombre et héroïque. C'est l'œuvre d'un musicien exercé.

46*. **Le Vengeur**, scène héroïque, combat du 15 prairial, par ROUGET DE LISLE.



Solo et chœur avec accomp. de piano. (*Cinquante chants français*, 1825, n° 24, p. 88.)

La date à laquelle Rouget de Lisle composa cet hymne « dédié aux marins français », n'est pas connue d'une façon précise. Il écrivit d'abord les paroles sur l'air de *Roland à Roncevaux*, ainsi qu'il résulte de l'indication donnée dans son recueil *Essais en vers et en prose*. Ce n'est donc que postérieurement à l'année 1796, et probablement lorsqu'il s'occupait de son recueil musical de *Cinquante chants français*, qu'il composa la musique publiée dans ce volume. Il fit alors précéder son œuvre de la note suivante :

Au combat naval du 15 prairial an IV (1^{er} juin 1794), séparé de la flotte française, pressé, enveloppé de toutes parts, ses voiles en lambeaux, ses manœuvres anéanties, ses munitions épuisées, l'équipage du *Vengeur*, vaisseau de 74, prit spontanément la résolution de se laisser couler bas plutôt que de se rendre, cloua son pavillon, fit une dernière décharge de ses canons à fleur d'eau, et s'engloutit aux cris de *Vive la République*. Les Anglais honorèrent leur victoire en publiant eux-mêmes ce trait sublime d'un dévouement qui renouvela sur l'Océan le prodige des Thermopyles. Juin 1794. R. D. L.

On constate quelques variantes entre le texte des *Essais* et celui des *Cinquante chants*. Le titre primitif : *Les Héros du Vengeur*, devint : *Le Vengeur*. Le nom des interlocuteurs est modifié ; ainsi « le capitaine » devient « un combattant ». Le mot *soldats* est remplacé par *amis* (1^{re} strophe) ; au lieu de : *A la patrie*, on lit : *A notre France* (2^e str.) ; *soumettre* fait place à *offrir* (3^e str.) ; la 6^e strophe : « Approche superbe vainqueur » est supprimée et les trois derniers vers de la strophe suivante sont presque entièrement remaniés ; voici les deux versions :

Amis, recevez nos adieux :
Douce patrie ! Heureuse France !
Entends, reçois nos derniers vœux.

O terre où dorment nos ayeux
Chère patrie ! O noble France !
Reçois, reçois nos suprêmes adieux.

enfin, au deuxième vers de la dernière strophe, on remarque l'adjonction du mot « français », simple cheville ayant pour but de maintenir la carrure de la phrase musicale construite sur un motif différent.

Musicalement cette œuvre est traitée en forme de scène ; le sentiment est assez expressif et non dépourvu de chaleur. Le refrain « Mourir pour la patrie » est emprunté, paroles et musique, à *Roland*.

musique de Gossec était déjà composée; la partition autographe (*b*) et les parties copiées (*a*) en font foi, puisqu'elles portent les paroles de Chénier.

Des 20 quatrains que lui offrit le poète, Gossec en mit seulement douze en musique : les six premiers et les six derniers. Chaque strophe musicale en comprend deux, et pour les six strophes ainsi formées, le compositeur écrivit quatre morceaux distincts dont les thèmes sont notés en tête de la présente notice.

Sous cette forme, l'œuvre de Gossec est demeurée inconnue des musicographes; aucun n'en a fait mention; pourtant M. Tiersot a eu comme nous à sa disposition le volumineux paquet dans lequel se trouvent disséminées au milieu d'un grand nombre de parties gravées (48 *b*, *c*), les quelques parties manuscrites originales qui nous ont fait connaître presque intégralement la conception primitive (*a* ci-dessus). Comme ses devanciers, il s'est borné à l'examen de la partition autographe (*b*) et des parties séparées gravées plus tard avec les paroles de Désorgues (48 *a*, *c*.) En dépouillant attentivement ce paquet qui ne semblait devoir contenir que des parties connues, nous avons découvert les documents qui nous ont permis de procéder à la reconstitution des fragments ignorés de cette œuvre, et nous ont fourni en même temps des indications précieuses sur plusieurs questions soulevées dans la controverse élevée au sujet de l'exécution de la musique de l'hymne à grand chœur de Gossec avec les paroles de Désorgues (voir n° 48).

Ces parties de chœur et d'instruments sont très peu nombreuses, et c'est par un heureux hasard qu'elles ont échappé à la disparition. Elles ont été préparées pour l'exécution du 20 prairial, cela ressort indubitablement des paroles écrites sur les parties de chœur et des coupures existant sur les parties d'orchestre; les premières proviennent des 1102 pages de musique vocale facturées au mémoire du Magasin de musique pour la somme de 220[#] 8 s.⁵. De ces parties de musique vocale, il ne nous est parvenu que les voix graves (taille et basse); mais à l'aide des parties de clarinettes et de bassons, absolument concordantes comme nombre de mesures et comme texte mélodique, nous avons pu reconstituer complètement la partition chorale de la 2^e strophe (*c*) restée inédite, en utilisant les parties manuscrites des voix aiguës de la version avec les paroles de Désorgues (48 *b*). Il n'en a pas été de même pour la 4^e strophe qui n'a pas été maintenue dans cette version de Désorgues et pour laquelle nous avons dû nous en tenir aux seules parties sus-énoncées; cependant, les fragments de cette strophe parvenus à notre connaissance permettent de croire que l'on en possède les parties essentielles.

Chacune des parties chorales contient 10 pages de copie dans le format in-octavo oblong; celles d'instruments, copiées sur papier raisin, en ont de 5 à 9, selon l'espèce des instruments. Ces dernières comprennent 5 strophes entièrement écrites, la sixième étant répétée sur le motif de la

⁵ *État de proposition*... Arch. nat. F⁴ 2090. — Cf. C. PIERRE, *Le Magasin*... 1894, p. 44, note 1; B. Sarrette... 1895, p. 81, et *La Mus. aux fêtes et cérém. de la Révol.*, et n° 48 ci-après.

précédente. Avec le prélude, la première strophe (*Sourec de vérité. . .*) contient 93 mesures telles qu'elles ont été conservées et publiées dans la version de Désorgues; la deuxième (*Tu posas. . .*) en a 82, elle a été parodiée par ce dernier, mais non comprise dans la publication; la troisième (*Tes autels. . .*), reproduisant le motif de la première sans la ritournelle, n'a que 74 mesures; la quatrième (*Quand du dernier Capet*), également sans ritournelle, est plus courte, 57 mesures; la cinquième enfin (*A venger. . .*) ne comporte que les 44 mesures insérées dans la version de Désorgues. En résumé, la conformité des parties d'instruments et des parties vocales est absolue et probante.

La prohibition des vers de Chénier n'entraînait pas fatalement celle de la musique de Gossec. Aussi les parties instrumentales dont il vient d'être question furent-elles utilisées lors de l'exécution des vers de Désorgues; elles en fournissent elles-mêmes une preuve incontestable. La deuxième strophe qui fut maintenue, nous l'avons dit, ne porte aucune trace de coupures, mais le feuillet contenant la quatrième est épinglé sur les unes, avec le feuillet suivant et, au n° 5 primitif, on substitua le n° 4; sur les autres, une bande de papier est épinglée sur une partie de la musique de la 4^e strophe, l'autre étant supprimée comme aux précédentes; elles ont subi les mêmes changements de numéro. Ce sont là les corrections portées au mémoire précité. Nous relevons, sur l'une de ces parties, un détail qui démontre l'ignorance de quelque ancien bibliothécaire au sujet de sa provenance: « On croit que c'est de M. Méhul »! Cette mention fut biffée et la paternité de l'œuvre restituée à Gossec.

De la découverte de ces parties et de la reconstitution qu'elle a suggérée, il ressort donc que, dans sa forme originale, l'œuvre de Gossec était plus développée qu'on ne l'a cru jusqu'ici, puisque deux strophes musicales seulement sur quatre étaient connues: la première et la dernière. C'est par conséquent sur ces fragments que l'œuvre a été jugée. L'impression générale se dégage surtout de la première strophe, la plus importante et la mieux venue. Elle est d'un caractère imposant et pleine d'ampleur par son mouvement large et par la succession des accords soutenus qui accompagnent la ligne mélodique. A. Challamel a noté l'opinion d'un témoin oculaire:

Ce morceau est une des plus belles productions de Gossec. La mélodie est mâle et accentuée. Les chœurs, d'une harmonie excessivement simple, produisaient, à cause de cela, beaucoup d'effet, chantés qu'ils étaient par des masses de voix⁶.

La deuxième strophe, qui fut peut-être exécutée avec les paroles nouvelles de Désorgues, mais non point imprimée ni conservée dans la partition autographe, participe du même caractère et du même mouvement, avec un peu plus de variété. Écrite au relatif mineur (*ut*), elle débute sur un unisson de huit mesures relié par une gamme ascendante à une

⁶ *La Musique officielle. . . dans la France musicale* du 11 juillet 1841, p. 245.

entrée successive des voix dans le style canonique, lesquelles interviennent tour à tour, à une mesure d'intervalle et dans leur ordre de tessiture, en partant de la basse. Après un repos sur la dominante, les voix aiguës de femmes et d'hommes exécutent à la tierce une courte phrase suivie d'un petit interlude. Puis, sur une pédale de 10 mesures tenue par les voix de basses, les autres s'associent en quelques accords, pendant que les bassons font entendre une suite de tierces ascendantes et descendantes. Tandis que dans la strophe précédente l'orchestre suit exactement le rythme du chœur qu'il se borne à soutenir, il joue dans celle-ci un rôle plus indépendant; tantôt il exécute des broderies, des gammes, tantôt il se détache en de gracieuses ritournelles. Passons sur la troisième strophe qui se répète entièrement sur le motif de la première, et arrivons à la quatrième non parodiée dans la version de Désorgues et qui, comme la deuxième, ne fut ni publiée ni maintenue dans la partition. Quoique les parties vocales nous soient parvenues en nombre insuffisant (taille et basse), il est possible de se rendre compte de l'ensemble. Ainsi que la deuxième, cette strophe est écrite en *ut* mineur. L'accord initial est immédiatement suivi d'une sorte de psalmodie sur la même note chantée à l'unisson par toutes les voix et s'élevant par progression diatonique à chacun des trois premiers vers, simplement entrecoupée d'accords plaqués par l'orchestre à intervalles d'une ou deux mesures. Les voix se séparent seulement aux deux dernières mesures du troisième vers, pour revenir sur les trois vers suivants à un nouvel unisson, auquel, cette fois, se joignent les instruments; ce n'est qu'aux deux derniers vers que les voix se divisent de nouveau pour la conclusion de la strophe. Enfin, les 5^e et 6^e strophes, sur le même thème, apportent une diversion, par le retour au majeur et par le mouvement accéléré de la phrase musicale qui a de l'entrain sans vulgarité; le texte en a été publié dans la version de Désorgues avec cette indication : strophes ajoutées (voir n^o 48).

Le mémoire du Magasin de musique, déjà cité, comprend une dépense « pour gravure et impression de l'hymne à l'Être suprême par Chénier », montant à 126[#] 16 s. Il prouve, par conséquent, que l'œuvre a été publiée et la destruction des exemplaires scrupuleusement opérée, car aucun n'a jamais été signalé. Toutefois, la modicité de la somme ne laisse pas de soulever une question relative à la forme sous laquelle l'œuvre fut imprimée : est-ce la version à grand chœur dont nous nous occupons ou seulement un extrait ou bien même une version simplifiée telle que celle qui fut faite avec les paroles de Désorgues (n^o 49)? On ne peut guère supposer qu'il s'agisse du grand chœur (partition vocale et parties séparées d'instruments), la dépense s'étant élevée à 600[#] pour les 120 exemplaires (chœur et instruments) fournis à l'occasion du 26 messidor an II (n^o 48 c); à ce taux — 5 livres — chaque exemplaire serait revenu au prix des grandes livraisons mensuelles du format in-4^o, composées d'un plus grand nombre de planches que ce seul morceau, et d'ailleurs le tirage ne ressortirait qu'à 25 exemplaires, chiffre inacceptable

même en admettant une interruption de l'impression. Pour les mêmes motifs — peu d'importance de la somme facturée — l'on ne peut davantage croire à une édition semblable à celle que l'on fit avec les paroles de Désorgues pour « chant à quatre parties », qui se composait de six planches seulement (chant et instruments), et revint à 96^{fr} pour 120 exemplaires, soit à 16 sous l'un (49 b); le tirage n'aurait pu s'élever dans ce cas à plus de 157. Par contre, la somme portée au mémoire se rapproche beaucoup plus de celle payée pour l'édition in-8° comportant le chant avec la basse (n° 49), dont le coût était de 15^{fr} pour 100 exemplaires; à ce prix, l'on pouvait obtenir un tirage de plus de 800, mieux en rapport que les précédents avec le nombre dont il était besoin pour la distribution aux 48 sections. Il en résulterait donc que la version populaire (n° 49) n'aurait pas été écrite spécialement pour les vers de Désorgues et que l'on aurait songé à faire chanter par le peuple, sur un air plus facile, les vers originaux de Chénier. Ce n'est là qu'une supposition qu'il est impossible de fonder sur un document, puisque tous les exemplaires ont disparu; mais il n'en reste pas moins qu'à défaut d'indication précise sur la nature de l'hymne supprimé, et en raison du peu d'élévation de la dépense occasionnée, la question peut être justement posée, et qu'elle suggère des réserves qui suffisent à interdire toute conclusion formelle en faveur de la version à grand chœur.

Il ne nous appartient pas d'apprécier le poème de Chénier. Signalons simplement une lettre de Roucher à sa fille, écrite le 21 prairial, dans laquelle il donne son impression sur cette œuvre parvenue la veille en sa prison.

48. Hymne à l'Être suprême, envoyé par le Comité de Salut public à l'Institut national, pour être chanté à la fête du 20 prairial l'an 2° de la République française et envoyé dans les départements, paroles de Th. DESORGUES, musique de GOSSEC.



Paroles dans le *Journal de Paris* du 20 prairial (8 juin); la *Décade philosophique*, t. I, p. 344; *Rituel républicain*, p. 14 [Bibl. nat. Lb⁵¹ 1106]; *Discours prononcés*, etc., t. III, n° 3, p. 9. [Bibl. nat. Lc³ 809.], *Convention nat. Hymne*, etc., imp. nat. [Arch. nat. AD VIII 35 (pièces 6 et 29); Bibl. V. P. 12272]; *Chans. de la Montagne* . . . , p. 135 [Bibl. nat. Ye 17630]; *La lyre républ.* . . . , p. 5 [Bibl. nat. Ye 26958]; *Chans. des amateurs* . . . , p. 3 [Bibl. nat. Ye 17655; Bibl. V. P. 22623]; *Rec. de chants phil.* . . . , p. 7 [Bibl. V. P. 3241]; *Rec. chronol.* . . . , p. 169 [Bibl. Op. n° 6097]; exempl. en feuilles [Bibl. nat. Ye 35763; Bibl. V. P. 9312, 18149].

Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : petite et grande flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si b*, 2 trompettes et 2 cors en *mi b*, 3 trombones, buccin en *mi b*, tuba curva en *si b*, 2 bassons, serpent; plus : grosse caisse, timbales, tambour turc, pour la dernière strophe.

a. Partition, chœur et orchestre, autographe. [Bibl. Cons. vol. 10946.] V. n° 47 b.

b. Parties de chœur (1^{er} et 2^e dessus, taille, haute-contre) et d'orchestre, manuscrites. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 3.]

- c. Partition de chœur et parties séparées d'orchestre, moins les buccin et tuba. (Mag. de mus. fêtes nat., 4^e livr., in-4^e, messidor an II-juillet 1794.) [Bibl. Cons. vol. *Musique nationale* et paquets 3 et 3 bis; Bibl. nat. Vm² 7039.]
- d. Partition, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n^o 36, p. 232.)

Pour des raisons assez obscures et dans des conditions exposées d'après divers récits en notre volume *La Musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*, l'hymne demandé par Barère à M. J. Chénier, pour la fête de l'Être suprême, ne fut pas agréé par Robespierre qui, dit-on, ordonna qu'un autre hymne fût composé pour être chanté par le peuple (voir n^o 47). En effet, quoique publié dans tous les documents officiels, le poème de Chénier n'eut pas les honneurs de l'exécution; on lui substitua celui de Th. Désorgues.

Suivant Zimmermann, Sarrette à qui Robespierre adressa son injonction, fit «parodier l'hymne de Chénier par un petit homme contrefait, nommé Désorgues, autant poète que bossu¹»; d'après Ad. Adam, probablement renseigné par Sarrette, comme le précédent, Désorgues déposa spontanément son poème chez celui-ci¹; enfin, selon P. Hédouin, qui tint ses indications, dit-il, de Panseron, élève de Gossec, Désorgues se serait présenté lui-même chez ce dernier pour lui proposer de mettre en musique l'hymne qu'il avait fait sur le sujet à l'ordre du jour, «dont les paroles allaient parfaitement sur l'air déjà composé²». Sans prendre parti pour l'une ou l'autre de ces trois versions, faisons remarquer que le hasard eût été fort propice en fournissant à Sarrette des vers d'une coupe identique à celle employée par Chénier. La coïncidence peut sembler au moins étonnante, alors que la parodie paraît plus naturelle et plus logique. Quoi qu'il en soit, les vers de Désorgues furent adoptés officiellement le 17 prairial an II et chantés au lieu et place de ceux de Chénier, les parties séparées pour les chanteurs furent copiées, la partition rectifiée, les paroles imprimées à part et la musique publiée avec ses paroles, cela est avéré.

Tandis que Chénier avait écrit 20 quatrains ou strophes, Désorgues en fit huit, dont 6 seulement furent utilisés dans la version à grand chœur, ainsi qu'en témoignent les parties manuscrites originales (*b*); les 7^e (*De la haine...*) et 8^e (*Dissipe...*) furent remplacés par d'autres (*Que son char...* et *Quelle foule...*) qui ne paraissent pas être de Désorgues. Cette opinion peut se justifier par ce fait que ces deux quatrains ne figurent pas dans les éditions officielles des paroles seules, ni dans les journaux; on ne les trouve pas davantage dans l'édition in-8^o du Magasin de musique (49 *b*), non plus que dans celle de l'an VII (49 *h*). En outre, détail qui pourrait bien être confirmatif, la partition vocale gravée (*c*) porte, en tête de ces quatrains, cette mention : «strophe ajoutée», alors que sur la partition autographe (*a*) on lit celle-ci devant le mot strophe : «9^e et dernière» effacée ensuite d'un trait de plume. Enfin, autre in-

¹ Voir notes 1 et 2, n^o 47, p. 308. — ² *Mosaïque...* 1856, p. 299, déjà cité (Cf. Constant PIERRE, *la Musique des familles*, 24 septembre 1885) et B. Sarrette... 1895, p. 79.

dice curieux, un *s* a été mis, par addition, à la suite des mots « strophe » et « ajoutée »; ce pluriel se rapportant ainsi aux deux quatrains joints aux huit de Désorgues. La mention en question prendrait donc cette signification : strophes ajoutées au poème de Désorgues, dont la première des deux serait bien la 9^e et dernière signalée par l'indication manuscrite primitive.

Cette opinion n'est pas celle de M. Tiersot qui tire de cette indication une conclusion absolument opposée. Alors que les arguments ci-dessus semblent porter à conclure que Désorgues n'est pas l'auteur des deux quatrains cités, notre confrère se prononce pour l'affirmative : « Cette mention (strophe ajoutée) est, par elle seule, suffisamment significative, et (*sic*) établit que ce couplet est le seul que Désorgues ait écrit spécialement pour la musique de Gossec »³. On nous l'accordera, la raison invoquée est insuffisamment probante dans cette question de paternité. D'abord on ne s'explique pas pourquoi Désorgues aurait écrit ces quatrains supplémentaires, puisqu'ils sont d'une coupe identique à celles des précédents, et que les 7^e et 8^e qui ont été supprimés dans les parties manuscrites copiées pour l'exécution, auraient pu être utilisés tout aussi bien que les nouveaux, le caractère des paroles de ces derniers ne s'appropriant pas mieux au rythme plus animé de la musique. Ils n'étaient donc point nécessités par le texte mélodique et ils n'ont point davantage été écrits faute d'un nombre suffisant de quatrains, pour compléter l'œuvre musicale, puisqu'on les a substitués à ceux de Désorgues que l'on délaissait, bien qu'ils aient été indiqués ensuite dans la 4^e livraison du Magasin (p. 4) comme formant la « 4^e strophe du grand chœur » (*a*). N'y a-t-il pas lieu de penser, au contraire, que cette mention « strophe ajoutée » n'a pas été mise au hasard, qu'elle n'est pas superflue, et qu'elle marque une distinction utile impliquant une réserve qu'il eût été hors de propos de faire si les paroles de cette strophe avaient été composées par Désorgues? Ce sont là des raisonnements, des suppositions, dira-t-on; nous n'y contredisons point, mais ne s'autorisent-ils pas des diverses constatations que nous avons faites? Puisque les deux quatrains dont il s'agit n'ont été insérés dans aucune des éditions précitées dont l'une d'elles (49 *b*) contient cette estampille : « Conforme à l'original envoyé par le Comité de salut public... », n'est-on pas en droit de supposer qu'ils ont été éliminés parce qu'ils n'appartiennent pas à l'auteur des huit premiers, ou tout au moins parce qu'ils n'ont pas été approuvés? Si leur absence a pour cause une inadvertance, une omission involontaire ou une dissimulation consciente, l'on ne saurait en fournir de preuve décisive. Un doute peut parfaitement subsister, et dès lors est-il donc interdit d'accueillir les restrictions qu'appellent, d'une part, l'absence des quatrains dans les éditions faites sous le nom du poète et, d'autre part, la présence de la mention « strophe ajoutée », très probablement placée en tête de ces quatrains pour distin-

³ *Le Ménestrel*, 29 avril 1894, p. 130, 2^e col.

guer ceux qui appartiennent à l'auteur désigné, de ceux qui ne reçurent pas l'approbation officielle? Une autre thèse ne serait soutenable que si l'on disait pourquoi ces deux quatrains figurent seulement dans la version musicale et si l'on donnait une raison plausible en faveur de cette adjonction, dont la nécessité ne s'imposait pas au point de vue musical, nous l'avons dit.

Une autre question a été soulevée par notre confrère, sur laquelle nous restons en désaccord, et bien que son opinion soit partagée par M. J. Guillaume qui nous a déclaré qu'il se proposait de la développer dans son volume *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique* (t. IV) en cours d'impression, nous persistons dans les conclusions sommairement énoncées par nous, dès 1894, dans d'autres ouvrages⁴. C'est que les arguments invoqués et les déductions tirées des documents par nos contradicteurs ne sont pas irréfutables; ils laissent place à une interprétation différente et tout aussi admissible, que nous allons faire connaître en produisant en outre des pièces intéressantes et non sans valeur, qui leur ont échappé.

D'un passage de la lettre de l'architecte Hubert en date du 8 messidor⁵, par laquelle il sollicitait l'autorisation de payer les mémoires d'impression et de copie de l'*Hymne à l'Être suprême* de Chénier, quoique cet hymne n'eût pas été chanté, M. Tiersot a pensé et affirmé que «le grand chœur ne put pas être exécuté, la substitution des vers de Désorgues à ceux de Chénier n'ayant sans doute pas pu être effectuée en temps utile». A notre avis, c'est prendre trop à la lettre et donner trop d'extension à une indication qui n'est pas exprimée d'une façon bien définie dans les documents cités. En effet, le libellé du mémoire visé n'est pas rédigé dans des termes suffisamment explicites ou, du moins, ils ne précisent pas tous les détails de nature à éviter toute espèce de doute : en négligeant de désigner soit le ton, soit la mesure dudit hymne ou le nombre d'exemplaires, il n'indique pas s'il s'agit de la version populaire (n° 49) ou du grand chœur. Pour nous, il n'est pas douteux qu'il faille sous-entendre la version populaire, par la simple raison que le montant de la dépense est si minime, qu'il ne peut guère représenter la gravure et l'impression de la version à grand chœur qui nécessitait un plus grand nombre de planches. Comme nous l'avons dit plus haut (n° 47), le prix ordinaire de l'édition in-8° pour chant seul était de 150^{fr} par 1,000 exemplaires, alors que celui de l'édition in-4° à grand chœur fut de 600^{fr} pour 120 exemplaires. On ne saurait donc avoir d'hésitation, et si l'on objectait qu'aucun exemplaire de cette édition n'a été trouvé, nous répondrions que les planches et les exemplaires tirés durent, par ordre, être remis à la Commission d'Instruction publique, et que si l'on n'en connaît pas, il ne s'ensuit nullement qu'il n'en ait point existé.

⁴ C. PIERRE, le *Magasin de musique*... p. 44; B. Sarrette... 1895, p. 81; *Sur quelques hymnes*... 1898, p. 14. — ⁵ C. PIERRE, le *Magasin*... p. 44, et *La Musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*, dans cette collection. Voici le passage du document cité qui a motivé l'opinion de MM. Tiersot et Guillaume : «Il vient de m'être remis deux mémoires pour la gravure et l'impression de l'hymne à l'Être suprême par Chénier qui devait être chanté à la fête du 20 prairial. . l'autre pour les copies... Comme cet hymne n'a pas été chanté...» [Arch. nat.].

La seconde somme pour laquelle Hubert demandait une autorisation de payement est ainsi motivée :

A elle (la société de gravure) pour 1,102 pages de musique vocale. 220[#] 8.

On peut, sans se hasarder, considérer que ces 1,102 pages étaient celles de la version à grand chœur, parmi lesquelles il y en eut peut-être de la strophe en chœur de la version à 6/8. Par les deux parties qui nous sont parvenues (n° 47 a), nous savons qu'elles avaient chacune 10 pages, ce qui ferait un total d'environ 110 parties, équivalant à pareil nombre d'exécutants. On remarquera qu'il n'est question dans cet article que de « musique vocale » avec les paroles de Chénier, non chantées; conséquemment, les parties d'instruments qui pouvaient être employées, quelles que fussent les paroles, n'étaient point comprises dans la proscription, et les motifs invoqués pour le refus de payement ne leur étaient pas applicables.

Enfin, nous ferons observer que dans la lettre du 8 messidor il est seulement parlé de « la gravure et de l'impression de l'*Hymne à l'Être suprême*, par Chénier, qui devait être chanté à la fête du 20 prairial »; elle ne contient rien qui puisse s'appliquer à l'hymne de Désorgues, et nous ne voyons pas comment nos confrères ont pu trouver dans ce document une preuve que ce dernier hymne ne fut pas non plus exécuté le 20 prairial sous forme de grand chœur; il établit simplement que les vers de Chénier ne furent pas chantés, et non autre chose.

D'ailleurs, l'état de proposition des sommes à faire payer que nous avons cité⁶ fournit un premier indice d'exécution. Avec le montant de la « gravure et impression de l'hymne du citoyen Désorgues exécuté » s'élevant à 180[#], (qui n'était autre que la version populaire à 6/8 distribuée aux sections (voir n° 49), la somme de 180[#] l'indique), il est compté 377[#] 4 « pour corrections et copies ». Cette énonciation très sommaire comprend, selon toute apparence : 1° les frais de copie des parties d'instruments non comptés dans l'article relatif aux parties de « musique vocale » avec les paroles de Chénier, et qui pouvaient servir à la version de Désorgues, nous l'avons fait remarquer; 2° les corrections desdites parties consistant seulement en coupures et rectifications de numéros de strophes, on l'a vu; 3° la copie des parties séparées de la version à grand chœur, de chacune 6 pages (b), et celle des parties de chœur et d'instruments de la version populaire, ne comportant qu'une seule page (n° 49 a).

Ainsi, l'état de proposition de payement distingue quatre articles de dépenses : les deux premiers concernant la gravure et la copie de l'hymne de Chénier qui, aux termes de la lettre du 8 messidor, ne fut pas chanté; les deux autres se rapportant à la gravure, aux corrections et à la copie de celui de Désorgues pour lequel le rédacteur a parfaitement spécifié : « exécuté ». La distinction est significative, et si l'on observait que ce mot exécuté n'est pas inscrit à l'article corrections et copies, il serait facile de

⁶ *Le Magasin*... p. 4; *B. Sarrette*... p. 81. — Cf. *La Musique aux fêtes et cérém. de la Révolution*.

répondre que la disposition est très claire et logique : le scripteur a d'abord placé les articles spéciaux à l'hymne non utilisé, et ensuite ceux relatifs à l'hymne chanté, en ayant bien soin de mentionner l'exécution.

Peut-on supposer maintenant qu'une fois en possession de tout le matériel : copies faites nouvellement pour les choristes, parties copiées primitivement pour les instrumentistes et corrigées pour la nouvelle version, partition autographe rectifiée par l'addition interlinéaire des vers de Désorgues, peut-on supposer — disons-nous — que tous ces préparatifs aient été faits inutilement et que les nombreux chanteurs et instrumentistes, dont la présence est attestée, se soient bornés à soutenir le chant populaire (49) ou à exécuter des hymnes quelconques, *Chant du 14 juillet, etc.*, comme l'a dit Tissot, en s'abstenant de chanter l'*Hymne à l'Être suprême* le seul jour où il fut réellement de circonstance⁷? On avait remédié à la principale cause d'opposition faite par Robespierre en substituant l'hymne de Désorgues à celui de Chénier; on avait déféré à son désir de voir chanter l'hymne par le peuple en lui enseignant une version spéciale (voir n° 49); dès lors, quel motif sérieux d'empêchement se serait produit? Nulle question morale n'existant, une question matérielle ne pouvait suffire à créer un obstacle insurmontable; les difficultés de travail ne comptaient point à cette époque, témoin cet arrêté du Comité de Salut public rendu le 19 prairial, c'est-à-dire la veille de la fête :

Les citoyens imprimeurs qui travaillent pour l'Institut national de musique continueront cette nuit, s'il est nécessaire, leurs travaux pour la fête nationale⁸.

Des mesures analogues avaient pu être prises à l'égard des copistes dont le nombre pouvait être assez grand⁹; d'ailleurs, les études chorales et orchestrales avaient pu être commencées avec les parties copiées pour la version de Chénier, identiques musicalement. S'il est prouvé que l'hymne populaire fut chanté aux Tuileries, s'ensuit-il que le grand chœur ne l'ait pas été au « Champ de Mars », lieu désigné dès le principe sur la partition autographe?

Tout concorde, on le voit, en faveur de l'affirmative, et, pour être décisive,

⁷ L'*Instruction* distribuée aux sections le 19 prairial désigne formellement les citoyens Chenard (artiste de l'Opéra) et Mengozzi (chanteur italien du Concert spirituel) pour surveiller la marche de l'Institut national (c'est-à-dire du corps instrumental), des artistes et des choristes (des divers théâtres de Paris). Ce même document désigne la place que les divers exécutants devaient occuper au Champ de la Réunion : les femmes (artistes et choristes) « du côté de la façade de Grenelle », les hommes « du côté du Gros-Caillou », et « les instruments au milieu, en face de la rivière ». Les artistes et choristes avaient participé à la cérémonie du jardin national, leur présence est constatée dans le *Précis* rédigé par Bontemps et Barry où il est dit que la Convention descendit sur l'amphithéâtre adossé au Palais national par le balcon du pavillon de l'Unité, et que les « musiciens » (choristes) se sont rangés sur l'étendue de la rampe à droite, et les « musiciennes », à gauche, l'orchestre demeurant sur la plateforme avec les représentants. Le *Mercur* du 25 prairial a également signalé le concours des « artistes des divers spectacles »; Grégoire a parlé des « vestales de l'Opéra » (*Hist. des sectes*) et Tissot a écrit que « les chœurs de tous les théâtres firent entendre des hymnes... » (*Hist. compl. de la Révol.*). — ⁸ C. PIERRE, *B. Sarrette...*, 1895, p. 81, note 4, d'après Arch. nat. AF* II, 48. — ⁹ Il n'en fut pas employé moins de quinze qui passèrent deux nuits pour la copie des hymnes du 9 thermidor (v. n° 102).

une contestation devrait s'appuyer sur des documents précis et sur des faits parfaitement avérés. Or, M. Tiersot se base simplement sur des pièces d'archives (les lettres des 8 et 10 messidor) qui, nous l'avons démontré, ne s'appliquent qu'à la version de Chénier, et sur une hypothèse (le défaut de temps pour la substitution des vers de Désorgues à ceux de Chénier), qui n'est guère admissible, et ne peut en tout cas constituer une preuve certaine. A l'époque où nous avons signalé l'insuffisance des documents cités par notre confrère et l'in vraisemblance de ses déductions, il ne connaissait pas l'état de proposition ci-dessus, publié pour la première fois dans notre ouvrage *Le magasin de musique*, puis dans *B. Sarrette*, qui aurait pu modifier son affirmation. Il n'en est rien, car depuis, en 1898, il a encore écrit : « il advint que le grand chœur ne put pas être exécuté; c'est ce qui résulte de différentes pièces d'archives que j'ai produites en leur temps ». Répétons-le, de ces pièces d'archives, il ne résulte rien de semblable concernant la version à grand chœur avec les paroles de Désorgues, et aucune autre preuve formelle n'est présentée. L'existence des parties manuscrites que nous avons découvertes (a) atteste le contraire, et si l'on persistait à dire qu'elles ne furent pas terminées en temps utile et qu'elles furent employées seulement pour les auditions suivantes, soit des 11 et 16 messidor, soit du 26 (ou 14 juillet), ce serait toujours une supposition qui ne pourrait être appuyée d'aucun témoignage. Si ces parties n'avaient point été utilisées le 20 prairial, pour la fête de l'Être suprême, elles n'auraient pas été comptées dans les dépenses faites pour cette cérémonie; on les aurait tout aussi bien comprises dans les mémoires des dépenses des fêtes suivantes. Si donc elles figurent au compte de la journée du 20 prairial, c'est apparemment qu'elles y trouvèrent place. Dans les mémoires des fêtes suivantes, on découvre seulement la trace d'une fourniture de 100 exemplaires de l'hymne à l'Être suprême, pour la somme de 15 livres (c'est-à-dire de la version populaire) faite à l'occasion du concert du 16 messidor; pour celui du 26 messidor ou 14 juillet, on relève les quantités ci-après :

120 exemplaires de l'hymne à l'Être suprême	600 [#] 00
25 exemplaires accompagnement de l'hymne à l'Être suprême . . .	12 10
120 exemplaires de l'hymne à l'Être suprême, chant à 4 parties . . .	96 00

Les 120 exemplaires montant à la somme de 600[#] forment un tirage à part de la 4^e livraison mensuelle in-4^o (c) dont l'impression était terminée avant le 3 juillet 1794, date de la lettre d'envoi à la Convention de l'exemplaire justificatif⁹. Ils étaient cotés au prix de 5 livres l'un, c'est-à-dire au tarif de l'abonnement consenti par le gouvernement pour lesdites livraisons, et se composaient de la partition de chœur et des diverses parties séparées d'instruments; par conséquent, on n'eut plus besoin des parties séparées manuscrites pour le concert du 14 juillet; peut-être en avait-il

⁹ Cf. C. PIERRE, *Le Magasin* . . . , p. 32, 125.

été de même pour celui du 4, si tant est que la version à grand chœur fit partie du programme. L'utilité et l'usage des parties manuscrites primitives se restreindrait ainsi à la cérémonie qui lui donna naissance, le contraire ne peut être attesté par un document; en tout cas, il serait hasardeux d'invoquer un emploi fait postérieurement, pour nier l'exécution le 20 prairial.

En résumé, voici ce qui se dégage clairement des divers documents : Gossec composa la musique de l'*Hymne à l'Être suprême* de Chénier, d'une part sous forme de grand chœur avec orchestre, la partition et des parties séparées vocales et instrumentales copiées pour l'exécution que possède la bibliothèque du Conservatoire l'attestent. D'autre part, on grava et l'on imprima la musique de l'hymne de Chénier sous une forme qui ne peut être précisée, tous les exemplaires restitués au Comité d'Instruction publique ayant disparu, mais qui, d'après la modicité de la dépense, semble avoir été un air simple et facile pour l'usage populaire. Cette édition gravée et les parties de musique vocale du grand chœur devinrent inutiles par le refus qu'opposa Robespierre à l'adoption des paroles et, quoique la dépense eût été régulièrement faite, l'architecte Hubert ne crut pas devoir la faire acquitter sans en référer au Comité d'Instruction publique, parce que l'œuvre de Chénier n'avait pas été chantée. Le rejet du texte poétique n'entraînant pas forcément l'abandon du texte musical, le travail de Gossec ne fut donc pas perdu; de nouvelles paroles écrites par Désorgues et adoptées le 17 prairial par le Comité de Salut public furent substituées sur la partition à celles de Chénier, on copia de nouvelles parties de chœur et, avec les parties d'instruments primitivement copiées, l'exécution put avoir lieu au Champ de Mars, comme cela avait été prévu, par un nombreux personnel composé des artistes de l'Institut et des divers théâtres. En même temps, la version populaire à 6/8 était gravée, imprimée, puis distribuée dans les sections et enseignée dans la soirée du 19 prairial au peuple, qui la chanta le lendemain dans le jardin national avec le concours des artistes précités.

La publication de l'hymne de Gossec n'a pas été faite intégralement. On a vu au numéro précédent que dans le principe, avec les vers de Chénier, il se composait de six strophes chantées sur quatre motifs différents. Lors de la substitution des paroles de Désorgues, le motif de la 4^e strophe, en *ut* mineur, fut éliminé; à l'impression, celui de la 2^e strophe, également en mineur, subit le même sort. Il ne resta plus que deux motifs, celui de la première strophe en *mi* ♯ majeur, sur lequel toutes les strophes de l'hymne pouvaient se répéter, et le final, d'un mouvement plus animé; c'est cette seule forme que l'on a connue jusqu'à notre reconstitution (voir n° 47). La partition autographe qui porte le « bon à graver¹⁰ », n'est pas plus complète; elle a sans doute été réduite à cet état pour l'impres-

¹⁰ C. PIERRE, *Le Magasin* . . . , p. 29, note 1.

sion, car elle laisse deviner la suppression des feuillets contenant les fragments éliminés. La première strophe, dont les 12 pages sont numérotées, se terminant par une simple barre de mesure, et non par la double barre d'usage, et la strophe finale venant immédiatement après sans aucun numérotage, il apparaît que le ou les cahiers, sur lesquels étaient écrites les 2^e et 4^e strophes, ont été enlevés.

Si l'on ne peut dire de façon précise dans quelle forme l'hymne de Gossec fut entendu aux concerts des 11 et 16 messidor an II, il est certain que le grand chœur objet de cette notice fut compris au programme de la fête du 26 messidor suivant (14 juillet); il figura de nouveau sur celui du 10 août de la même année; ensuite il n'est plus mentionné.

Nous n'avons pas à revenir sur ce bel hymne qui a été analysé au numéro précédent et qu'il ne faut pas confondre avec le suivant, beaucoup plus connu et usité.

49. Hymne à l'Être suprême, envoyé par le Comité de Salut public à l'Institut national, pour être chanté à la fête du 20 prairial l'an 2^e de la liberté et envoyé dans les départements, paroles de Th. DESORGUES, musique de GOSSEC.



Solo avec refrain en chœur et accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent.

- a. Parties sép. de chœur : taille, haute-contre et basse-taille, mss. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 3.]
- b. Solo et chœur, parties séparées d'orchestre gravées au Mag. de mus. fêtes nat., 4^e livr., in-4^e, messidor an II. [Bibl. Cons. vol., *Musique nationale*; Bibl. nat. Vm⁷ 7038.]
- c. Chant avec basse, gravé. (Mag. de mus. fêtes nat. rue Joseph, in-8^e, n^o 13.) Sur ces exempl. est impr. cette mention : « Conforme à l'original envoyé par le Comité de salut public à l'Institut national de musique pour être chanté à la fête du 20 prairial et envoyé dans les départements; Veny, secrétaire de l'Institut ». L'annonce de cette édition au *Journal de Paris* du 19 prairial an II (7 juin 1794) indique que cet hymne avait été choisi le 17 prairial par le Comité de salut public... [Bibl. nat. Vm⁷ 16905; Bibl. V. P. 7286; Arch. nat. AD VIII 36; Br. Mus. 1717 b (48); Bibl. Op.]
- d. Chant avec basse (Mag. rue Joseph. in-8^e sans n^o d'édition) [Bibl. nat. Vm⁷ 16904; Bibl. Op.]
- e. Chant seul (Frère n^o 174). [Bibl. nat. Vm⁷ 16906.]
- f. Arrangement pour piano-forte par Hermann, de l'Institut national (n^o 280, des *Feuilles de Terpsichore*). *Affiches* du 24 thermidor an II-11 août. [Bibl. nat. Inv. V 28371.]
- g. Chant et basse chiffrée (*Calendr. républ.*, p. 17) [Bibl. nat. Lc²² 469].
- h. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 58.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]
- i. Partition, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n^o 37, p. 239.)

La participation du peuple à la fête du 20 prairial avait été prévue dans le plan présenté par David à la Convention, le 18 floréal an II (7 mai 1794),

et, pour éviter toute complication d'exécution, Chénier écrivit ses strophes (n° 1374) sur l'air des Marseillais, bien connu de la foule. Mais, si l'on s'en rapporte aux récits de Zimmermann et Ad. Adam déjà cités, en repoussant l'*Hymne à l'Être suprême* composé par Chénier à la demande de Barère et mis en musique par Gossec, Robespierre voulut que le peuple chantât lui-même l'hymne qu'il ordonnait de faire à nouveau. Ce fut Désorgues qui, dans les conditions exposées précédemment, écrivit le nouvel hymne, que le Comité de Salut public adopta le 17 prairial, ainsi qu'on a pu le voir dans le *Journal de Paris* du 19 prairial, et dans les délégations délivrées aux membres de l'Institut, dont la première publication a été faite dans nos récents articles du *Journal musical* (17 juin 1899) et de la *Révolution*.

Avait-on songé d'abord à faire chanter par le peuple les vers de Chénier ou en conçut-on seulement le projet lors de la substitution de ceux de Désorgues; en d'autres termes, Gossec composa-t-il la musique de cette version à 6/8 sur les vers de Chénier, comme il avait fait pour le grand chœur, ou l'écrivit-il directement sur les paroles de Désorgues? La question est embarrassante et il est difficile de se prononcer positivement aussi bien pour l'affirmative que pour la négative. Cependant, à défaut d'indications nettes et précises, on peut, à la réflexion et en s'aidant de certains faits, établir quelques constatations qui semblent faire incliner les probabilités du côté de l'affirmative. Rappelons-le tout d'abord, rien ne prouve d'une façon absolument sûre que la gravure et l'impression de l'hymne de Chénier, dont le paiement fut suspendu parce qu'il n'avait pas été chanté, étaient celles de la version à grand chœur en *mi b*; celui qui soutiendrait cette opinion serait fort empêché de la justifier par un document précis; il n'en existe pas, ou du moins, on n'en connaît pas encore.

L'énoncé du mémoire ainsi conçu :

A la Société de gravure et vente de musique pour gravure et impression de l'Hymne à l'Être suprême, par Chénier..... 126^{fr}16

ne contient, du reste, aucun détail concernant la nature de l'œuvre, sa tonalité, sa mesure, son importance ou la quantité d'exemplaires imprimés et restitués par ordre, avec les planches, au Comité d'Instruction publique qui les fit probablement détruire. Toutefois, on peut se rendre compte, par la modicité de la somme et par le nombre d'exemplaires nécessaires pour l'exécution, que ce ne pouvait être le grand chœur qui, imprimé plus tard avec les paroles de Désorgues, n'exigea pas moins de 19 pages pour le chant et les instruments. D'ailleurs, il n'était pas d'usage de graver les grandes œuvres vocales et instrumentales avant la première audition; elles furent presque toutes copiées d'abord, et il en fut ainsi pour l'*Hymne à l'Être suprême*; nous en avons retrouvé quelques parties (voir n° 47) et, on l'a vu, le mémoire en litige comprenait 1,102 pages de musique vocale qui n'avaient pas été utilisées. Si donc ce n'est pas du grand chœur qu'il s'agit dans le mémoire dont ci-dessus extrait, ce ne peut être que d'une version simplifiée ou succincte, à l'usage de la multi-

tude, ce qui revient à répondre affirmativement à la question posée en tête de ce paragraphe. Nous aimerions à le démontrer sans faire de réserve, en produisant un document contemporain; nous pouvons seulement dire : puisqu'il n'est pas incontestablement établi que c'est la version à grand cœur qui a été imprimée primitivement avec des vers de Chénier et non chantée, il est à croire que Gossec composa d'abord sur les vers de ce poète la musique de la version à 6/8 propagée ensuite avec ceux de Désorgues.

La mélodie est d'une extrême simplicité, un peu « cantique de confrérie », et d'une assimilation facile, ainsi qu'il convenait pour sa destination. Elle se développe en 16 mesures à 6/8 en *ut* majeur d'un mouvement très large, sans lequel elle tomberait dans la vulgarité de l'air de quadrille ou de contredanse.

Immédiatement commencée, l'impression fut faite en hâte; dès le 19 prairial, des exemplaires étaient distribués dans les sections et, pour parer à tout hasard, le Comité de Salut public arrêta le même jour que les imprimeurs travailleraient la nuit, si cela était nécessaire (*loc. cit.*).

On savait par les récits de Zimmermann (1841) et d'Adolphe Adam (1848), que les membres de l'Institut national de musique avaient appris au public l'hymne à l'Être suprême, et le peintre Lefebvre, s'inspirant de ces récits, fit, en 1870, un tableau placé actuellement dans la salle de lecture de la bibliothèque du Conservatoire et représentant la rue Montmartre en perspective, avec Méhul monté sur un tréteau, un violon à la main, enseignant l'hymne en question à la foule réunie autour de lui. Mais les détails dont ces relations sont agrémentées ne laissent pas de paraître fantaisistes, et nous pouvions d'autant moins les tenir pour exacts que déjà nous avons été à même d'y relever plusieurs erreurs graves relativement à l'arrestation de Sarrette et à la composition du *Chant du départ*. Cette suspicion étant fondée, nous en avons trouvé la preuve dans les lettres d'introduction délivrées par l'Institut national à ses membres délégués dans les sections. Grâce à ces documents, nous avons pu nous convaincre du peu d'exactitude des renseignements donnés par les auteurs précités et réfuter les légendes qu'ils avaient accréditées.

Renvoyant aux articles écrits à cet effet en 1899 dans le *Journal musical*¹ où nous avons publié pour la première fois des extraits de ces diverses pièces conservées aux Archives nationales (F¹⁷ 1065), ou à notre volume de cette collection : *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*, dans lequel le texte en est donné *in extenso* avec un fac-similé photographique, nous en résumerons ici les points essentiels. Seul, le fait de la coopération des artistes de l'Institut national est avéré; quant à la personnalité des membres désignés, à l'indication des postes qui leur furent assignés ainsi

¹ Une légende éclaircie par Constant PIERRE (n° du 17 juin 1899). Nous avons fait paraître un autre article sur le même sujet l'Hymne à l'Être suprême enseigné au peuple par l'Institut national de musique, dans la *Révolution française* (juillet 1899).

qu'à la façon dont ils s'acquittèrent de leur mission, tout est imaginaire dans la tradition qui nous a été transmise, et bien des particularités utiles ou curieuses en sont absentes. Les choses se passèrent plus simplement qu'on ne l'a dit. Munis d'une lettre de députation, les musiciens de l'Institut se rendirent le 19 prairial, au soir, veille de la cérémonie, dans les salles d'assemblées des sections (et non sur la voie publique), « pour y enseigner « au peuple l'hymne adoptée par le Comité de Salut public, le 17 prairial, pour être chantée à la fête de l'Être suprême », comme l'indique la lettre dont ils étaient porteurs. Accompagnés d'un ou deux élèves de l'École nationale de chant (ancienne École royale) ou de l'Institut, chantant ou jouant d'un instrument, ils indiquèrent et firent « chanter plusieurs fois » les hymnes « pour en apprendre l'air aux citoyens et citoyennes », et cela, « depuis sept heures jusqu'à dix heures sonnées ». Avec l'*Hymne à l'Être suprême*, ils firent répéter les *Strophes* de Chénier sur l'air de la Marseillaise qui devaient être également chantées par le peuple. Est-ce à dire que l'on parvint par ce moyen à discipliner des masses sans connaissances musicales ? Nous n'en jurerions pas, et il est fort à penser que, malgré l'appoint des chanteurs professionnels, le résultat dut laisser à désirer au point de vue artistique. Mais là n'était pas le but des promoteurs de cette intervention populaire qui recherchèrent plutôt l'effet moral.

Le plan de David adopté par la Convention, le 18 floréal an II, indiquait que la première partie de la cérémonie qui devait avoir lieu dans l'enceinte du Jardin national (Tuileries), se terminerait par « un chant simple et joyeux » ; le *Détail des Cérémonies* . . . ajoute que le président parlera de nouveau au peuple « qui lui répondra par des chants et des cris d'allégresse » ; enfin l'*Instruction particulière* . . . distribuée par les délégués de l'Institut national, le 19 prairial, avec les hymnes et les strophes, prescrit aux commissaires de distribuer des strophes. Aucun de ces documents officiels ne fait connaître le titre de ces chants ou des strophes ; c'est dans un compte rendu officieux que nous trouvons ce renseignement plus détaillé mais peu précis : « Alors les musiciennes ont chanté à l'unisson l'hymne « Père de l'Univers, tandis que les musiciens avec le peuple entier répétaient « en chœur les couplets . . . ». Sans nous arrêter aux expressions techniques employées improprement par les rédacteurs Bontemps et Barry, non musiciens assurément², retenons simplement le titre de l'œuvre exécutée. Elle est également désignée par la *Décade philosophique*, laquelle fait suivre le titre de l'hymne de Désorgues, dont elle publiait les paroles, de cette mention : « chanté sur l'estrade du palais national après le discours de « Robespierre ». Quoique d'après le *Détail des cérémonies* . . . ce fut un « corps de musique nombreux » composé d'artistes musiciens qui occupa

². Bontemps et Barry, *Précis* . . . Dans l'espèce, « musiciennes » est synonyme de choriste de profession, et le mot « chœur » indique un chant à plusieurs parties que les « musiciens », c'est-à-dire les choristes, étaient aptes à chanter, mais non le peuple entier. D'ailleurs l'édition in-8° qui fut distribuée ne contient que la partie mélodique. Il est probable que ce fut le peuple qui chanta cette mélodie et que les choristes exécutèrent simultanément les parties harmoniques qui la renforcèrent ; les parties séparées manuscrites qui nous sont parvenues (a) semblent l'indiquer.

l'estrade, et bien que la mention ci-dessus de la *Décade* ne spécifie pas la version utilisée, il y a lieu de croire qu'il s'agit de l'hymne populaire; la version à grand chœur (48) était destinée, d'après la partition autographe, à être chantée au Champ de Mars, et le *Détail* avait prévu l'exécution par « le corps de musique seul », c'est-à-dire par l'Institut national et les choristes, d'un « hymne à la Divinité ». En constatant que « la musique exécuta un « hymne à l'Être suprême dont les spectateurs reprenaient le refrain », Bontemps et Barry ont certainement fait confusion quant à la participation des spectateurs, car, fort probablement, l'on ne chanta pas une seconde fois l'hymne qu'ils avaient exécuté le matin au Jardin national. Mais leur souvenir était vraisemblablement exact en ce qui concerne l'intervention des choristes et l'exécution d'un hymne à l'Être suprême. Or, comme ces écrivains parlent ensuite des strophes chantées par le peuple sur l'air de la *Marseillaise*, on ne peut supposer que ce sont elles qu'ils ont désignées sous un titre qui leur était parfaitement applicable, et, par conséquent, il faut admettre que l'hymne exécuté par les artistes doit être celui composé par Gossec pour être chanté par eux au Champ de Mars. D'autres journaux ont publié des relations de la fête, mais comme l'on ne sait point si elles ont été écrites par des assistants parlant *de auditu*, il faut bien se laisser guider par la logique et par les documents conservés; on arrive alors à conclure que le présent hymne à 6/8 fut chanté seulement à la cérémonie des Tuileries, et l'hymne précédent (n° 48) à celle du Champ de Mars.

Avec le peuple, les élèves des écoles primaires furent appelés à chanter « l'hymne consacré par le Comité de Salut public ». L'Institut national les convoqua le 18 prairial pour la répétition qui eut lieu le même jour à 3 heures, ainsi qu'il appert de l'invitation adressée à la section Lepeletier, que nous avons publiée ailleurs³.

Les délégués de l'Institut envoyés dans les sections le 19 prairial étaient porteurs d'un certain nombre d'exemplaires de l'hymne de Désorgues et Gossec, des strophes de Chénier et de l'*Instruction particulière*. . . . Parmi les récépissés qui leur furent délivrés, quelques-uns indiquent la quantité d'exemplaires remis, laquelle varia entre 15 et 37 par section, ainsi qu'il appert de ce relevé concernant l'hymne dont il est question :

Section de l'Observatoire.....	15	Section de Mutius Scaevola.....	33
— du Finistère.....	26	— du Bonnet rouge.....	36
— Le Pelletier.....	27	— du Contrat social.....	37
— Popincourt.....	27		

soit, pour 7 sections, un total de 201 exemplaires. C'est donc plus d'un millier qu'il fallut fournir pour les 48 sections; et ce chiffre indique clairement que l'article du mémoire de la Société de gravure (Magasin de musique) relatif à la « gravure et impression de l'hymne du citoyen

³ B. Sarrette . . . , p. 80. — Cf. *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*.

Désorgues, exécuté », pour lequel on compta 180 livres (*loc. cit.*), se rapporte bien à la version populaire in-8°. Le prix de la fourniture de 100 exemplaires semblables faite pour le concert du 16 messidor an II étant de 15 #, l'article précité ferait ressortir une livraison de 1,200 exemplaires ($100 \times 180 : 15 = 1,200$), chiffre qui correspond parfaitement avec la quantité nécessaire aux sections et au service de la fête.

Parmi les chants spécialement composés sur une mélodie nouvelle, il en est peu qui subsistèrent, même pendant la durée de la Révolution. C'est peut-être à la façon dont il fut répandu que l'hymne de Gossec dut de survivre; on le chanta non seulement avec les paroles originales de Désorgues, mais il servit de timbre à une dizaine de chansons (voir la table), et, de 1807 à 1816, il était encore au nombre des airs notés par Davrainville sur ses jeux de flûtes et orgues à manivelle. (C. PIERRE, *Musique des fêtes*, 1899, p. xxvii-xxviii.)

On l'entendit, entre autres, aux fêtes de la Souveraineté du peuple (30 vent. vi), du 10 août 1799 et de la Vieillesse (10 fruct. vii) célébrées par la municipalité du 4^e arrondissement de Paris.

50. Scène religieuse et patriotique en l'honneur de l'Être suprême, par Paulin CRASSOUS, musique de LESUEUR: « O toi, dont l'univers annonce la présence... ». Exécutée à la fête de l'Être suprême, le 20 prairial. (Chez Maradan. 8 p. in-8°.)

[Bibl. nat. Yf 8813.]

Musique inconnue.

51. Hymne à l'Être suprême, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de CATEL.



a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 60.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]

b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 40, p. 242.)

Nous avons dit plus haut par quelle suite de circonstances l'hymne de Chénier, mis en musique par Gossec, ne fut pas exécuté à la cérémonie du 20 prairial. Les vers de Désorgues bénéficièrent de l'interdit qui frappait l'œuvre de l'auteur de *Charles IX*; son hymne fut assez fréquemment chanté avec la version musicale populaire (n° 49). Cela suffirait à démontrer que la musique de Catel, dont il s'agit présentement, a été composée quelques années plus tard. En effet, peut-on supposer que ce jeune musicien ait cherché à opposer son œuvre à celle de son maître? Moins que tout autre, il eût pu agir de la sorte. D'ailleurs, une pareille tentative eût été vouée à un échec certain, en raison de la consécration et de la vogue acquises par la mélodie de Gossec. Nous pensons donc que, comme il advint pour quelques-uns des morceaux mentionnés précé-

demment, Catel écrivit cet hymne en vue du recueil des *Époques*, seul document où il se rencontre. Sa présence dans cet ouvrage s'explique, pensons-nous, par le désir très légitime de comprendre la poésie de Chénier dans une publication officielle. La version de Gossec s'y trouvant avec les paroles de Désorgues, celles de Chénier ne pouvaient y figurer qu'avec une musique nouvelle. Ainsi s'établit la raison d'être et la postériorité de cette œuvre, sur laquelle les documents sont muets.

C'est un morceau de courte haleine; il compte seulement vingt mesures, ritournelles comprises, la mélodie ne se développant que sur une strophe de quatre vers. Le caractère est tout différent de celui donné par Gossec à sa version populaire; il est plus grave et plus expressif, mais moins accessible à la masse.

52. Hymne à l'Être suprême, paroles de M. J. CHÉNIER, député à la Convention nationale, [musique] du citoyen BECK.

Larghetto



Sour_ ce devé_ri - té qu'ou tra_ gel'impos_ tu_ re De tout ce qui res_ pi_ re

Prélude, solo et chœur (soprano, contralto, ténor et basse) avec accomp. d'orch. : quatuor à cordes, 1 flûte, 2 hautbois, 2 cors.

a. Partition manuscrite (autographe?) [Bibl. Cons. n° 27213.]

L'œuvre de Beck, qui était chef d'orchestre à Bordeaux depuis environ quinze années, se compose de trois strophes sur des thèmes différents. La première (*Source de vérité...*) est écrite en chœur; la deuxième (*Tu posas sur les mers...*) forme un *aria* pour voix de basse; et la troisième (*Tes autels sont épars...*) comprend une partie de coryphée et un chœur. Cette partition est entrée à la bibliothèque du Conservatoire dans le courant du 4^e trimestre de l'année 1892.

Beck composa un autre *hymne à l'Être suprême* (voir n° 1367).

53. Himne à l'Être suprême, paroles de [M. J. CHÉNIER].

Andante maestoso.



Dieu du peuple fran_ çais, des ci_ tés, des cam_ pa_ gnes De Lu_ ther

Trio et chœur avec accomp. d'orchestre : quat. à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors en *ré*, 2 bassons.

a. Partition, trio, chœur et orchestre, mss. [Bibl. Cons.]

Avec six strophes extraites de l'*Hymne pour la fête de la fédération*, de M. J. Chénier, Gossec composa le *Chant du 14 juillet* (n° 6); les mêmes paroles servirent à un de ses confrères pour faire un *Hymne à l'Être suprême*. Loin de s'étonner, on reconnaîtra que ce titre s'applique beaucoup mieux que celui de Gossec au sens des strophes mises en musique. Le texte de Chénier est identique, sauf deux variantes commandées par les circonstances. Au premier hémistiche, on a mis *français* au lieu de *des rois* et,

au second vers du deuxième quatrain, on lit : *De ce puissant état*, au lieu de *De l'empire français*.

Musicalement, l'œuvre de ce compositeur inconnu diffère entièrement de celle de Gossec, dont le caractère est plutôt religieux et contemplatif. Ici, l'homme célèbre la Divinité; ses accents expriment la joie. Son hymne est très bien écrit, simplement, sans recherches et sans les négligences coutumières à Gossec; on sent une plume exercée. Après un court prélude instrumental, les voix d'hommes chantent en trio le premier quatrain; le second est attaqué par un coryphée (basse), auquel le chœur répond pendant que l'orchestre exécute quelques broderies. C'est, en somme, une œuvre estimable.

54. Hymne à l'Être suprême pour l'usage des fêtes décadaires, mis en musique par J.-M. CAMBINI.



Ordre é - ter - nel, é - qui - libre im - mu - a - ble

Chant avec accompagnement de 2 hautbois ou clarinettes, cors en *fa*, basson et trombones.

a. Parties séparées, chant et orchestre (Boyer), in-8° obl. [Bibl. nat. Vm⁷ 7064, 16758];
Affiches, annonces, etc., du 16 fructidor an II-2 septembre 1794.

55. Hymne à l'Être suprême, par le citoyen GEOFFRION; musique du citoyen MÉREAUX.



Sour.ce de vi - e, à - me de l'uni - vers ensemble indéfi - ni

Chœur avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, flûtes, hautbois, clarinette, trompettes, cors, bassons et timbales; partition mss. [Bibl. Op.]

56. Hymne à l'Éternel, paroles de LEBRUN, musique de LANGLÉ.



Peuple sans la sa - gesse une a - veugle puissan - ce Vers sa chute

a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 hautbois et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 62.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]

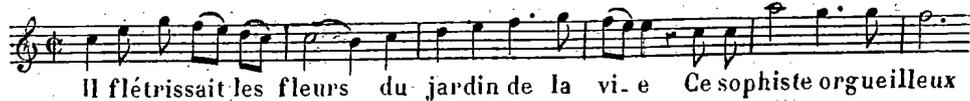
b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 42, p. 246.)

Les paroles de ce chant sont empruntées à la première des *Odes républicaines* (strophes 6 à 25) composées par Lebrun en brumaire an II. Cette poésie contient de superbes strophes dont quelques-unes sont citées dans certaines anthologies. Mais ces vers prêtaient-ils à la musique et surtout à une mélodie incessamment répétée, quel que soit le sens de chaque strophe ? Celle de Langlé — dont le talent n'est pas niable — répond à la question. Elle n'échappe pas à l'inconvénient inhérent à ces sortes d'adaptations.

Comme plusieurs autres œuvres déjà signalées, l'hymne de Langlé

paraît avoir été composé en l'an vii pour le recueil des Époques, dans lequel il a été inséré pour la première fois.

57. Hymne à l'Éternel, paroles de GEOFFROY, musique de DEVIENNE.



Il flétrissait les fleurs du jardin de la vi. e Ce sophiste orgueilleux

- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 66.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]
 b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 41, p. 243.)

OEuvre connue seulement par le recueil de l'an vii et probablement écrite à l'époque de la formation de cet ouvrage. L'aimable auteur de tant d'opéras-comiques estimés fut souvent mieux inspiré. Son prélude, disproportionné, est plutôt banal. Son chant est sans caractère et les broderies de l'accompagnement n'ajoutent rien à l'expression.

58. Invocation à l'Être suprême, paroles du citoyen DELAPORTE, musique du citoyen ADRIEN l'Aîné, dédiée à la section du Faubourg-Montmartre.



E - tre su - prê - me

Soli et chœur, avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, basson, 3 trombones et timbales.

- a. Partition soli, chœur et orchestre, in-4° (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7054.] *Affiches*, annonces du 9 vendémiaire an iii-30 septembre 1794; *Journal de Paris*, du 29 vendémiaire an iii-20 octobre 1794 (p. 110).

Sur cette partition se trouve la note suivante : « L'auteur a pensé que cette *Invocation* en prose et composée de phrases courtes, favorables pour la mélodie, serait plus conforme à la nature; qu'elle serait l'expression naïve du peuple qui ne sait pas faire de vers et qui parle d'après son cœur dans le langage qui lui est familier ».

C'est là un précédent aux tentatives de Gounod (*Le Médecin malgré lui*) et de Louis Gallet (*Thaïs*), que l'on n'avait point encore signalé.

59. Stance à l'Éternel, destinée aux fêtes nationales, paroles et musique du citoyen NAVOIGILLE et JARDIN, son élève.

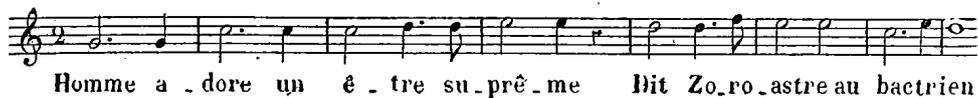


Sa - lut a l'é-ter-nel au-teur dont les bien - faits

Chœur à 3 voix avec accompagnement de quatuor à cordes, 2 hautbois et 2 cors, en partition (Leduc et Pollet), in-4° obl. Partition [Bibl. nat. Vm⁷ 17029]. Note de l'éditeur : « Ce morceau peut être chanté en solo, les deux autres parties n'étant point obligés, non plus que les instruments à vent dans l'harmonie ».

60. Religion républicaine, paroles du citoyen DESFORGES [secrétaire

général des poudres et salpêtres, au Comité de Salut public], musique de SEJAN, organiste



Homme a . dore un é . tre su . prê . me Dit Zo . ro . astre au bactrien

Chœur à trois voix, sans accompagnement (Frère, n° 167). [Bibl. nat. Vm⁷ 17, 125, 17126; coll. Weckerlin; Bibl. Sén., carton 6, cote 326; *Rituel républ.* Bibl. nat. Lb⁴¹ 1106.]

Un exemplaire des paroles seules (in-4°) se trouve aux Archives nationales (F¹⁷ 1700). Il fut adressé à la Convention avec une lettre autographe de Desforges, le 7 prairial an II; renvoyé au Comité d'Instruction publique, il fut transmis à Villar, pour examen, le 19 du même mois (*Procès-verbal*).

Il faut un *ré* au lieu de *do* à la 3^e mesure du thème ci-dessus. Autre titre : *Devoirs de l'homme de bien*.

61. Hymne à l'Éternel, du citoyen HUE, air du citoyen MÉHUL, accompagnement par J. Gros.



Quelle solen-ni-té en ce moment s'ap-prête De la divini-té

Chant et clavecin. (*Feuilles de Terpsichore*, 10^e année, n° 25; annoncées dans les *Affiches* du 1^{er} thermidor an II-19 juillet 1794, p. 8527.) [Coll. de l'auteur.]

Comprend 7 couplets de 42 mesures; rien à dire de la musique simple à dessein, en raison de sa destination.

62. Hymne à l'Être suprême, de M.-J. CHÉNIER, musique de MÉHUL.

(*Feuilles de Terpsichore*, n°s 24 à 26, annoncées dans les *Affiches*, annonces du 1^{er} thermidor an II-19 juillet 1794, p. 8527.)

63. Hymne à l'Être suprême, paroles de DÉSAUGIERS (fils), musique de MÉHUL.

Bien qu'il ne s'agisse peut-être que d'un projet n'ayant pas eu de suite, nous ne croyons pas devoir nous dispenser de donner place à la pièce qui nous le révèle, non seulement parce qu'elle n'a pas été utilisée par nos devanciers, mais parce qu'elle est intéressante. Méhul y indique les diverses formes que le compositeur peut donner aux hymnes qu'il est chargé de mettre en musique, en faisant connaître ses idées et ses préférences; il constate le goût et l'inexpérience du peuple pour la musique; il formule l'espoir de le voir devenir musicien et il engage ses confrères à lui rendre leurs chants accessibles :

Le 29 prairial l'an deux de la République une et indivisible.

Je m'empresse, citoyen, de répondre à l'invitation de la Commission d'instruction publique et de l'assurer qu'elle me trouvera toujours disposé à lui consacrer mon tems et foibles talents lorsqu'il s'agira d'être utile à la chose publique. Je vais

6 strophes de l'imp. de la Commission de l'Inst. pub. avec cette mention : « La Commission de l'Instr. pub. arrête l'impression et l'envoi du *Chant répub!* . . . aux armées, départements, districts, municipalités et sociétés populaires, Paris le 16 messidor an 2° de la Rép. . . signé au registre : Payan, commissaire . . . », et cette note au bas de la page : « exécuté au concert du peuple, musique de Catel » [Bibl. nat. Ye 25807; Arch. nat. F¹⁷ 1707; — 4° *Chansonnier des amateurs*, p. 107 [Bibl. V. P. 18238, 22623; *Abn. républ.*, p. 139 [Bibl. nat. Lc²³ 58]; *Recueil chronol.* . . . p. 185 [Bibl. Op. 6097]; *Rec. de chants phil.* . . . p. 44 [Bibl. V. P. 3241].

Chant avec accompagnement de flûtes et clarinettes, trompettes et cors en *ut*, bassons, serpent et trombone basse.

- a. Chant avec basse chiffrée (Mag. de mus. fêtes nat., n° 17, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 7053 bis, 16772, 16774. Bibl. V. P. 7286. Bibl. Op. Arch. nat. AD. VIII 36.] Annoncé dans *Affiches, annonces, etc.*, du 27 mess. an II-15 juil. 1794, p. 8482.
- a'. Chant avec basse (Mag. rue Joseph, sans n° d'édition, [Bibl. Op.]
- b. Chant avec basse et parties séparées de musique d'harmonie (Mag. de mus. fêtes nat., 5° livr., in-4°). [Bibl. Cons. vol. *Musique nat.*, Bibl. nat. Vm⁷ 7047, 16773, Bibl. Nantes, vol. 22207.]
- c. Transcription pour piano-forte par Rigel fils. (Mag. de mus. fêtes nat.) [*Affiches, annonces* du 15 fructidor an II.]
- d. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 73.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]
- e. Partition, chant et orchestre, reconstituée par C. PIERRE, manuscrite. [Bibl. de l'auteur.]
- f. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique exécutée, etc.*, p. 76.) [Bibl. Cons., vol. 27698; Bibl. nat. Vm⁷ 7956.]

C'est le 26 juin 1794 que les armées françaises vainquirent les Autrichiens et leurs alliés dans les champs de Fleurus. Deux jours après, la nouvelle de cette victoire parvenait à la Convention qui décréta, le 11 messidor an II (29 juin), qu'un concert serait donné le soir même dans le jardin des Tuileries par l'Institut national de musique pour célébrer ce fait d'armes. Diverses strophes de l'*Ode patriotique sur les événements de 1792*, du poète Lebrun, constituèrent l'*Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus*, dont Catel fit la musique, improvisation de 29 mesures, pour une voix, sans développement et facilement exécutable. On ne pouvait exiger davantage. Bien que ce soit une œuvre hâtive, elle n'est pas dépourvue de qualités. Précédant le *Chant des victoires* et peut-être le *Chant du départ*, de Méhul, qui offrent quelque analogie avec lui et dont ils semblent précéder, cet hymne a un caractère martial; la simplicité de la mélodie n'en exclut pas l'énergie.

Pour le concert du 10 août, l'Association des artistes musiciens fournit 10 exemplaires de « l'accompagnement du chant simple de la *Bataille de Fleurus* », moyennant la somme de 7^{fr}; ces parties séparées d'instruments furent insérées dans la 5^e livraison du Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales.

Deux mille exemplaires contenant les paroles seules de la strophe : *Soleil témoin de la Victoire* furent fournis par l'Institut national pour être distribués au peuple. Plusieurs nous sont parvenus (voir ci-dessous, n° 66); le *Journal de Paris* en reproduisit le texte dans son numéro du 1^{er} juillet; la *Décade philosophique* fit de même. Cette strophe, qui fut très probablement exécutée en chœur, doit être celle que Thiémé comprit sur son mémoire de copie pour le concert du 11 messidor (29 juin, v. 66 a) et qui

- b. Partition, chœur et orchestre, reconstituée par G. PIERRE, mss. [Bibl. de l'auteur.]
 c. Partition, chœur et piano. (*Musique exécutée*, etc., p. 78.) [Bibl. Cons., vol. 27698; Bibl. nat., Vm⁷ 7956.]

Un fragment de cette œuvre fut exécuté au concert du 11 messidor an II (29 juin 1794). La première audition dans sa forme intégrale eut lieu le 14 juillet suivant. Aucun doute ne peut exister à cet égard et, avec les documents que nous avons trouvés aux Archives nationales, aucune confusion ne peut être faite entre les deux versions écrites par Catel :

LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ. — INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE.

Le 24 messidor an II (12 juillet 1794).

L'administration provisoire de l'Institut au citoyen Payan.

La *Bataille de Fleurus*, chant républicain du citoyen Lebrun, a été renvoyé par le Comité de salut public à l'Institut national pour être mis en musique. Ce morceau a été traité de deux manières. En premier lieu, pour l'usage du peuple, il a été fait un air simple; en second lieu, il a été traité pour être exécuté à grand chœur et à grand orchestre.

La Commission d'instruction publique fait imprimer dans ce moment le chant simple avec le refrain pour le peuple; elle sentira peut-être la nécessité d'imprimer aussi les strophes qui ont été mises en musique pour un grand orchestre. L'administration de l'Institut adresse à la Commission d'instruction publique ces strophes mises en ordre et écrites par le citoyen Lebrun lui-même. Salut et fraternité.

Les Administrateurs provisoires de l'Institut,

SARRETTE, DEVIENNE, CHÉRUBINI, GOSSEC, PAGNIEZ, F. DUVERNOY, DELCAMBRE.

[Arch. nat. F¹ 184.]

La gravure de ce morceau ne pouvant être effectuée pour le 14 juillet, le copiste de l'Opéra, Lefebvre, avait été chargé de fournir les parties séparées nécessaires dont la nature et le nombre sont spécifiés sur ses mémoires :

	PARTIES COPIÉES POUR		
	LE 26 MESSIDOR AN II (14 juillet 1794).	LE 23 THERMIDOR AN II (10 août 1794).	LE 23 THERMIDOR AN II (10 août 1794).
	1 ^{re} strophe. (Non, il n'est rien.) 3 ^e strophe. (O Renommée.)	2 ^e strophe. (Parrils aux flets.)	4 ^e strophe sur de nouvelle musique.
<i>Chœur.</i>			
Haute-contre	15	15	15
Taille	15	15	15
Bassés	20	20	20
<i>Orchestre.</i>			
Flûtes (1 ^{re} et 2 ^e)	6	6	8
Clarinettes (1 ^{re} et 2 ^e)	8	8	14
Cors (1 ^{er} et 2 ^e)	6	6	6
Trompettes (1 ^{re} et 2 ^e)	4	"	4
Trombones (3)	3	3	"
Bassons (1 ^{er} et 2 ^e)	8	8	8
Serpent	10	10	8
Contrebasses (à cordes)	6	6	10
Timbales	"	"	2
Grosse caisse et cymbales	"	"	2

La strophe *Soleil témoin de la victoire*, dont les paroles seules ont été publiées par l'imprimerie de la rue Fiacre, n'est pas comprise dans ce mémoire, probablement parce qu'elle avait été copiée antérieurement par Thiémé pour le concert du 11 messidor-29 juin (v. n° 65).

Primitivement, la strophe *O Renommée* fut écrite sur le motif de la première (*Non, non...*); cette note inscrite à la suite du détail des parties de chœur sur le mémoire du copiste : « l'orchestre est le même que la première », l'indique nettement, et des parties de chœur manuscrites échappées à la destruction en donnent confirmation. Ce sont des feuilles détachées, sans titre, ni numéro d'ordre ou nom d'auteur, ni désignation décelant de prime abord l'œuvre à laquelle elles appartiennent — l'une d'elles cependant porte cette indication : « ces paroles vont sur le premier chœur de la *Bataille de Fleurus*, de M. Catel » — mais, à l'examen, on reconnaît l'identité des paroles de Lebrun et du texte musical absolument conforme à celui de la première strophe de Catel. Cette répétition du motif initial ne sembla sans doute pas heureuse; on y renonça.

Pour l'audition qui suivit à moins d'un mois d'intervalle celle du 23 thermidor an II (10 août 1794), Catel fit une « quatrième strophe sur de nouvelle musique », dont un second mémoire donne la composition instrumentale, sans faire connaître, comme pour les précédentes, les premiers mots du texte. Mais, par un heureux hasard, nous avons pu suppléer à cette omission, grâce à deux parties de chœur manuscrites — les seules de cette version qui aient été conservées — retrouvées parmi celles d'un autre morceau (162). Ces deux feuillets semblent avoir été enlevés chacun d'un cahier (la trace de la couture est visible), et, par suite, ils n'indiquent ni titre d'œuvre, ni nom d'auteur; toutefois, cette simple mention : « haute-contre, n° 4, 4^e strophe », et la concordance des paroles : *O Renommée...*, ne laissent aucun doute. Malheureusement, si nous pouvons savoir quelle fut la version dont il est question dans le mémoire ci-dessus et quels furent les éléments qui la composèrent, les fragments subsistant ne font que préciser le motif choral substitué au premier, la partie de basse-taille et tout l'orchestre ayant disparu. Voici le thème de ces deux parties :

Haute-contre.

Basse.

O Renommée a ces nouvelles A ces prodiges que tu vois

Avec la ritournelle, cette « 4^e strophe sur de nouvelle musique » comporte 144 mesures. Elle n'a pas été comprise dans la publication du Magasin de musique faite postérieurement (a); c'est donc à dessein qu'elle en a été éliminée.

Conséquemment, la forme définitive de l'œuvre de Catel est donnée par l'édition gravée contenant ces trois strophes : 1° *Non, non, il n'est rien d'impossible*; 2° *Pareils aux flots*; 3° *Soleil témoin de la victoire*, dont la

composition instrumentale offre de légères différences avec les parties manuscrites.

On fit une répétition préliminaire pour laquelle Payan, membre de la Commission exécutive de l'Instruction publique, reçut la convocation suivante :

INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE.

Le 23 messidor an II (11 juillet 1794).

Citoyen,

Nous te prévenons que, demain 24, plusieurs artistes répéteront la *Bataille de Fleurus*, grand chœur qui sera exécuté au concert du 26. Si tes occupations te permettent de te rendre à cette répétition qui aura lieu à l'Institut, nous t'invitions à y venir à 8 heures du matin.

SARRETTE, DELCAMBRE, GOSSEC.

C'est aux « cy-devant Petits-Pères » qu'eut lieu la répétition générale, et après le 14 juillet, l'œuvre de Catel fut encore exécutée les 23 thermidor (10 août 1794) et 16 pluviôse an IV (5 février 1796), à la cérémonie funèbre en l'honneur du général Jourdan.

Cette composition de Catel mérite l'attention, non pas seulement parce qu'elle est l'œuvre d'un musicien de vingt-un ans, mais encore parce qu'elle témoigne d'une profonde science théorique qui lui valut, huit ans plus tard, l'honneur de mettre d'accord des maîtres tels que Chérubini, Méhul, Gossec, etc., très divisés pour la rédaction du *Traité d'harmonie* nécessaire à l'enseignement du Conservatoire. (Cf. Constant PIERRE, *Le Mag. de mus. fêtes nat. et du Conservatoire*, p. 157.) La *Bataille de Fleurus* comprend trois morceaux d'un caractère différent pouvant s'enchaîner ou s'exécuter isolément. Nous ne pouvons que répéter ce que nous avons dit déjà dans *Musique exécutée aux fêtes nationales de la Révolution française* (p. 65). La facture en général est surtout scolastique; on y trouve des marches d'harmonie, canons, etc., présentés sous une forme intéressante. Point de mélodie à proprement parler; des suites d'accords savamment enchaînés et combinés en vue de l'effet d'ensemble. On sent que l'auteur a procédé largement, en tenant judicieusement compte des conditions d'exécution par des masses imposantes et en plein air. On remarque aussi dans son œuvre le souci de l'expression et un certain sentiment, avec une tendance au style imitatif. Ainsi le premier morceau emprunte au mouvement « très animé » une énergie bien en rapport avec les paroles : *Non, non, il n'est rien d'impossible à qui prétend vaincre ou périr*, etc. Le second n'est pas moins bien en situation, avec les clarinettes, cors et bassons rappelant le murmure des vagues par leurs batteries à la seconde mineure ou par leurs larges accords *crescendo* et *decrescendo*, tandis que le chœur procède par progressions, et qu'enfin les clarinettes et flûtes font entendre des arpèges et arabesques donnant la sensation des mille bruits de l'onde et du souffle des aquilons. A ces dernières exceptions près, le rôle de l'orchestre n'offre rien de particulier, ni de nouveau dans les formules d'accompagnement. Sa tâche principale et constante est de soutenir les voix : les flûtes et clarinettes, presque toujours à l'unisson, suivent les parties

supérieures, les bassons et serpents suivent la basse-taille, les trombones, alors de longueurs différentes (haute-contre, ténor et basse), doublent les voix et instruments. Quant aux cors et trompettes, ils entrent dans l'ensemble lorsque l'harmonie admet les quelques sons ouverts que produit leur corps sonore.

Voici, d'ailleurs, l'opinion d'un contemporain sur cette œuvre de Catel :

Ce jeune compositeur qui marche sur les traces de son maître (Gossec), a saisi toutes les nuances du poème de Lebrun. Il a peint avec une vérité frappante le combat, le récit des combats et le chant de la victoire; certes, il fallait avoir reçu de la nature une énergie peu commune pour rendre ce couplet digne de Pindare : Pareils aux flots.

L'auteur de ces lignes est Duchosal, rédacteur du *Journal des théâtres et des fêtes nationales*, qui les écrivit à la suite de l'audition du 10 août 1794.

Le poème de Lebrun fut aussi mis en musique par L'Élu, sous forme de chant pour une voix (n° 1449*).

67. Ode sur la victoire remportée dans les plaines de Fleurus, mise en musique par J.-M. CAMBINI.



Peuple triompha-teur, voi-ci le jour de gloi-re que nous pro-mit ta-

Chant avec accompagnement de 2 hautbois ou clarinettes, 2 cors en *fa*, bassons et tromboni, parties sép. in-4° obl. (Boyer). [Bibl. nat. Vm⁷ 7065, 16760.] Annoncé dans les *Affiches* du 16 fructidor an 11-4 septembre 1794.

68. Le Chant du départ, hymne de guerre, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de MÉHUL.



La victoire en chantant Nous ouv-re la barrière La liber-té guide nos pas

Paroles seules sous ce titre : *Le Chant du départ, hymne de guerre, envoyé à l'Institut national de musique par le Comité de salut public pour être chanté au concert du 14 juillet*, paroles de ***, musique de MÉHUL, imprimé par ordre de la Convention nationale, Imp. nat., in-8°, 6 pages [Arch. nat. AD VII 36]; une feuille typ. P.-J. Dannbach, impr. de la municip. sans nom d'auteur [Coll. P. Lacombe]; *Chans. des amateurs...*, p. 76 [B. N. Ye 17655, B. V. P. 22623]; *Rec. de chans. civ.*, p. 20, sous ce titre : *l'Enthousiasme civique* [Bibl. Sén., cart. 5, cote 167]; *Rec. chron.*, p. 79 [Bibl. Op. n° 6097]; feuilles volantes [Bibl. V. P. 9312, 18149].

Chant avec refrain en chœur et accompagnement d'orchestre d'harmonie : 2 clarinettes, 2 trompettes en *ut*, 2 bassons, serpent et timbales.

a. Chant avec basse chiffrée (Mag. de mus. fêtes nat., rue Joseph, in-8°, n° 14). Première édition sans le nom de Chénier, qui est remplacé par ***. [Bibl. V. P. 10254; Bibl. nat. Vm⁷ 16995, 16996, 16998; Bibl. Ch. Dép.; Bibl. Op.; Br. Mus. E 1717 b (3). — Autre édition (Mag. de mus., rue des Fossés-Montmartre, in-8°, n° 14 (sans le nom de Chénier). [Bibl. Cons. *Chants patriotiques*.]

a'. Chant avec basse chiffrée (Mag. de mus. fêtes nat., rue des Fossés-Montmartre, in-8°, n° 14. [Bibl. nat. Vm⁷ 16997, 16999.] édition avec le nom de Chénier, annoncée dans le *Journal de Paris* du 27 messidor an 11-15 juillet 1794, p. 2266 : «On trouve au Mag. de mus. . . , rue Joseph, les morceaux suivants exécutés au

- concert du peuple, hier 26 messidor, époque du 14 juillet... *Le Chant du départ*, paroles de Chénier, musique de Méhul...; les *Affiches*, *annonces*, etc., du 27 messidor, p. 8482.
- a'. Chant avec basse (Mag. de mus., rue du Faubourg-Poissonnière, n° 152), in-8°, sans n° d'édition, avec le nom des auteurs. [Bibl. Op., *Mus. des fêtes nat.*]
- b. Partition de chœur et parties séparées d'instruments gravées (Mag. de mus. fêtes nat., 6° livr., in-4°, fructidor an II). [Bibl. Cons., vol. *Musique nationale* et paquet 6; Bibl. nat. Vm⁷ 7049; Bibl. Nantes 22208.]
- c. Pour forte-piano seul, arrangé par Rigel fils, in-4° (Mag. de mus. fêtes nat., rue Joseph); *Journal de Paris* du 12 fruct. an II-29 août 1794; *Affiches*, *annonces*, etc., du 17 fructidor an II-septembre 1794. [Bibl. Cons. *Chans. patr.*]
- d. Pour deux bassons (E. Ozi, *Deuxième suite d'airs civiques*, in-4°, etc., au Mag. de mus. fêtes nat.); *Journal de Paris* du 23 messidor an III-11 juillet 1795. [Bibl. Cons.]
- e. Chant avec accomp. de guitare, sans le nom de Chénier ni celui de l'éditeur. [Bibl. V. P. 10151.]
- f. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Rec. des Époques*, p. 40.) [Bibl. Cons. vol. 26183.]
- g. Chant avec notice par G. Olivier, 15 mai 1848. [Bibl. nat. Vm⁷ 17000.]
- h. Solo et chœurs avec réduction pour le piano, par C. PIERRE (ms.). [Bibl. Ch. Malherbe.]
- i. Partition solo et chœur avec accompagnement de piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém. de la Révol.*, n° 97, p. 463.)

Sur l'origine du *Chant du départ*, il existe plusieurs récits dont les détails sont tellement contradictoires qu'il est fort difficile à priori d'en tirer une opinion exacte; écrits très longtemps après les événements qu'ils retracent, ils n'ont pour la plupart que la valeur de souvenirs lointains, imprécis; ce sont des anecdotes plus que des témoignages faisant autorité. Les documents pouvant aider, soit par eux-mêmes, soit par les observations qu'ils suggèrent, à établir les faits, sont demeurés ignorés jusqu'en ces dernières années. Leur découverte nous a permis d'élucider plusieurs points obscurs et de faire diverses remarques qui aident à résoudre certaines questions¹.

Examinons d'abord les relations ayant contribué à l'établissement de la légende actuellement en cours.

Arnault, collaborateur et ami de Méhul, a laissé deux récits ne concordant pas absolument en apparence, mais qui pourtant ne se contredisent pas entièrement. Dans le premier, paru en 1824, il dit qu'un matin, chez Méhul, il trouva Chénier venu «le prier de mettre en musique le «*Chant du départ* qui fut entendu pour la première fois dans les champs de «*Fleurus*, le jour même de la victoire», et il ajoute que le célèbre poète «espérait, par ce chant, fléchir les bourreaux et faire tomber de leurs «mains la hache levée» sur son frère André. Neuf ans après, dans ses *Souvenirs d'un sexagénaire* (1833), Arnault rapporte qu'à l'époque des répétitions de *Mélidore et Phrosine*, Méhul lui fit entendre le *Chant du départ* sans lui dire tout d'abord quel était l'auteur des paroles; puis, après avoir

¹ Nous avons annoncé très sommairement nos découvertes dans le *Monde musical* du 30 sept. 1892, et certains journaux les ont signalées: *La Nation* (30 sept.), *l'Écho de Paris*, le *Temps* (3 oct.), le *Libéral* (10 oct.). Puis, dans *Musique exécutée* (p. 67), nous avons étudié la question, ensuite résumée dans *B. Sarrette* (p. 86-87); nous la reprenons ici avec tout le développement qu'elle comporte.

nommé Chénier, il lui apprit que ce dernier comptait sur ce chant pour désarmer les bourreaux de son malheureux frère.

Suivant Villenave, qui rédigea la biographie de Chénier dans l'*Encyclopédie des gens du monde* (1835), Méhul composa son air « dans une soirée de salon » qu'il ne désigne point, et « il l'écrivit sur un des coins de la cheminée, au milieu du bruit des conversations ». En outre, cet écrivain cite la phrase suivante de l'épître dédicatoire à Daunou placée par Chénier en tête de la deuxième édition de sa tragédie *Fénélon* (1795) : « Ignorent-ils que je fus contraint de laisser longtemps anonyme le *Chant du départ* ? »

Avec Zimmermann, la scène est transportée chez Sarrette qui, ayant « compris le danger que courait son ami Chénier, lui donna asile chez lui « et le cacha dans la chambre occupée habituellement par Catel », où il « composa le fameux *Chant du départ* que plus tard Méhul mit en musique ». Ceci fut écrit en 1841, dans l'article de *La France musicale* contenant un récit de l'arrestation de Sarrette, dont l'inexactitude a été amplement démontrée dans notre ouvrage *B. Sarrette et les origines du Conservatoire* (p. 59); mais, pour ce qui concerne le *Chant du départ*, les renseignements donnés par cet écrivain ne paraissent nullement contestables.

Si, dans la notice datée du 15 mars 1848 et insérée à la suite d'une édition paroles et musique du *Chant du départ*, Georges Olivier est d'accord avec Villenave en disant que « ce fut sur l'angle d'une cheminée, au milieu « des murmures confus d'une causerie générale que Méhul l'écrivit, dans « un salon où Chénier venait de lire ses vers », il ajoute que le poète le fit « en 1794 pour l'anniversaire du 14 juillet », et qu'au lendemain de l'exécution par les chœurs et l'orchestre du Conservatoire « les armées l'adoptèrent comme chant de combat ».

D'après Ad. Adam (*Le Constitutionnel*, 2-3 sept. 1848), Sarrette vit dans le refus de Robespierre d'accepter l'*Hymne à l'Être suprême* présenté par M. J. Chénier pour la fête du 20 prairial, la preuve que sa perte était résolue², et il continua de le « cacher chez lui ». C'est alors que « dans « l'ennui de la captivité », le poète composa son hymne qu'il lut à Méhul, dont il recevait souvent la visite, et celui-ci, enthousiasmé, le compléta « par une musique digne du sujet ». Mais laissons parler le narrateur :

Ce fut donc aussi chez Sarrette qu'il en composa la musique. Enchanté de ce beau morceau presque écrit sous ses yeux, Sarrette n'attendait qu'une occasion pour le produire au public. Elle ne tarda pas à se présenter. La double victoire remportée dans les deux batailles de Fleurus devait être célébrée par une fête nationale. Sarrette n'hésita pas à présenter l'hymne de Chénier comme l'œuvre d'un poète inconnu qui désirait ne pas paraître : « A la bonne heure ! s'écria Robespierre, voilà de la poésie grandiose et républicaine qui efface tout ce qu'a fait ce girondin de Chénier³ ». Il ordonna que ce morceau fût envoyé sur-le-champ aux quatorze

² Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, le refus de l'*Hymne à l'Être suprême* ne peut avoir été motivé par l'antagonisme de Robespierre pour l'auteur, puisque les *Strophes* de Chénier sur l'air des Marseillais furent acceptées. (*B. Sarrette...*, p. 78, note 4.) — ³ Ici, Ad. Adam écrit en renvoi : « Textuel ».

armées de la République et qu'il s'intitulât le *Chant du départ*. Il fit encore plus, il permit cette fois à Sarrette d'employer des choristes. . . Les paroles anonymes et le nom de Méhul eurent un succès immense. Mais la mystification dont le Comité de Salut public avait été l'objet pouvait se découvrir. . . Heureusement le 9 thermidor vint peu de jours après. . . Chénier leva l'anonyme qui l'avait dérobé aux applaudissements.

Tels sont les récits émanés directement de contemporains ou inspirés par l'un d'eux. D'autres écrivains ont parlé du *Chant du départ* et de sa composition; toutefois, soit qu'ils aient répété plus ou moins complètement les versions précédentes, soit qu'ils les aient discutées, ils n'ont apporté aucun détail propre à les modifier sensiblement ou à les compléter utilement.

C'est d'abord Denne-Baron, déclarant d'après la tradition, dans la Biographie Didot (1861), que le *Chant du départ* « était destiné à célébrer « le 4^e (?) anniversaire de la prise de la Bastille » et désignant « le salon de Sarrette » comme étant celui où Méhul l'écrivit « au milieu d'une conversation bruyante ». Lassabathie, en son *Histoire du Conservatoire* (1860), ne donne que des indications connues : « Chénier étant caché chez Sarrette « composa le *Chant du départ* destiné à célébrer le 4^e anniversaire de la prise « de la Bastille. Méhul en écrivit la musique sur le coin de la cheminée « d'un salon, au milieu de conversations bruyantes ».

Dans un article de l'*Art musical* (1865), G. Chouquet mentionne seulement la première version d'Arnault, à laquelle il ne se rallie pas : « C'est « là, dit-il, une de ces erreurs trop communes aux imaginations poétiques : « la victoire que remporta Jourdan date du 26 juin 1794, et, comme nous « l'avons indiqué, ces strophes martiales furent composées pour la fête du « 14 juillet ». Cette dernière raison n'est pas péremptoire, on le verra. Puis, tout en rappelant et en approuvant la version reproduite par Lassabathie, il constate fort justement que c'est là « un fait plusieurs fois affirmé, mais « dont l'authenticité ne paraît point encore suffisamment démontrée ». En ce qui concerne l'anonymat de Chénier, il cite la déclaration faite dans l'épître à Daunou et il signale, en note, un exemplaire de l'édition originale « imprimée par ordre de la Convention », où le nom de Chénier est remplacé par des étoiles.

Le biographe de Méhul, M. A. Pougin, a publié *in extenso* les deux versions données par Arnault, non sans en contester les détails et sans faire ressortir les contradictions qu'elles lui paraissent contenir. En premier lieu, il demande avec raison « en quoi la composition du *Chant du départ* aurait « pu attendrir les persécuteurs de son frère »; puis, il fait remarquer que le second récit d'Arnault « reporterait la naissance de cette composition à « l'époque des répétitions de *Mélide et Phrosine*, c'est-à-dire trois mois en « arrière⁴ », et, de la divergence des assertions de cet auteur, il conclut « ou que sa mémoire était bien fragile, ou qu'il a raconté, avec le désir de

⁴ La première représentation de cet ouvrage eut lieu le 6 mai 1794.

« paraître bien informé, une petite histoire faite à plaisir et qui ne mérite aucune créance ». A son avis, « la tradition la plus connue relative à la composition du *Chant du départ* » se résume dans l'historique ci-après, qu'il a tracé « d'après divers récits dont l'exactitude lui paraissait probable » :

C'est bien peu de temps après cette solennité (la fête de l'Être suprême, 8 juin 1794), que Chénier et Méhul composèrent le *Chant du départ*. On avait enjoint à Sarrette de faire écrire les paroles et la musique d'un nouvel hymne destiné à célébrer le cinquième anniversaire de la prise de la Bastille. Sarrette n'était plus suspect, mais Chénier l'était devenu ; par crainte de Robespierre, il s'était réfugié chez le directeur de l'Institut musical, et celui-ci, l'ayant sous la main, lui demanda tout naturellement les paroles de l'hymne commandé. C'était un matin. Chénier employa la journée à tracer, du fond de la chambre où il était retiré, les sept strophes de ce chant remarquable, quoique un peu emphatique. Le soir, il y avait chez Sarrette une réunion, où Méhul devait se rendre, et il fallait dès le lendemain commencer les études du chant nouveau. Au cours de la soirée, Sarrette donna à Méhul les vers de Chénier, et, après les avoir lus rapidement, celui-ci, au milieu du mouvement d'un salon, du bruit des conversations, improvisa sur l'angle d'une cheminée, fort mal placé même pour écrire, le superbe chant que chacun connaît.

Pour ce qui est de la première exécution, M. A. Pougin n'accepte pas davantage le récit d'Arnault :

Quant à la première exécution du *Chant du départ*, qui, au dire d'Arnault, aurait eu lieu à Fleurus, le jour de la bataille, ceci me paraît rentrer dans le domaine de la fantaisie pure. On a peine à se figurer Méhul instrumentant son œuvre pour musique militaire et l'envoyant à un régiment en marche, avant de l'avoir fait entendre à Paris et d'en connaître l'effet⁵.

M. A. Pougin s'en tient à la date du 14 juillet : « il paraît absolument certain, d'ailleurs, que le *Chant du départ* fut exécuté pour la première fois, à Paris, le jour de la grande fête donnée pour le cinquième anniversaire de la prise de la Bastille ». Mais il ne peut appuyer sa conviction sur aucun document : « Et cependant, les journaux restent muets à son sujet en rendant compte de cette fête. . . Le *Mercur* lui-même — dit-il — n'en souffle mot, tout en donnant des détails très précis et très complets sur la partie musicale de cette solennité ». Et, après avoir reproduit intégralement le compte rendu de ce journal, cet historien ajoute : « On voit qu'il n'est nullement question, dans tout cela, du *Chant du départ* » ; puis, ne pouvant se résoudre à renoncer à son opinion, il en vient à supposer que cet hymne fut peut-être chanté ailleurs : « et cependant — poursuit-il — on peut tenir pour certain qu'il fut exécuté à l'occasion de cette fête (mais peut-être ailleurs qu'au jardin national, puisque le *Moniteur*. . . trouvait assez de place pour en publier les paroles dans son numéro du 2 thermidor (21 juillet) ».

Enfin, M. Pougin ne dit rien ni de l'anonymat de Chénier, ni de l'édition

⁵ *Méhul, sa vie* . . . 1889, p. 111. La raison que donne cet auteur n'est pas convaincante ; on le verra.

où figure seul le nom de Méhul, celui du poète étant remplacé par des étoiles, et, pas plus que G. Chouquet, il ne cite la version d'Ad. Adam.

On voit que la tradition est passablement confuse, et combien les opinions sont partagées et fragiles en même temps, aucune ne reposant sur des documents probants. Ni les circonstances, ni le jour de la composition de ce chant, non plus que la date de la première audition ne sont précisés. Celui-ci dit que Chénier vint chez Méhul lui demander de mettre son hymne en musique; ceux-là déclarent que le poète réfugié chez Sarrette donna connaissance de son œuvre au compositeur, qui en écrivit aussitôt la musique au milieu du bruit des conversations; l'un affirme que ce chant fut composé par ordre, l'autre parle d'une inspiration spontanée; d'une part, on prétend qu'il fut écrit dans le but de sauver la vie à André Chénier, d'autre part, on assure que ce fut pour la célébration de la prise de la Bastille; et tout cela, répétons-le, sans justification, ni d'un côté, ni d'autre.

Du premier récit d'Arnault, on ne doit tenir compte, semble-t-il, ni de la visite de Chénier à Méhul et de sa demande, ni encore moins de l'espoir qu'il aurait eu d'arracher son frère à la prison; mais il faut retenir en partie l'indication relative à l'exécution le jour de la victoire de Fleurus. Il n'y a aucun motif pour rejeter le second récit du même auteur, qui ne se rattache pas à un épisode de la composition du *Chant du départ* et qui, croyons-nous, peut très bien s'appliquer à une audition postérieure à l'éclosion de ce chant.

On ne peut guère accepter la version de Villenave concernant l'improvisation au cours d'une soirée, bien qu'elle ait été reproduite par Denne-Baron, G. Olivier et divers auteurs; ni les uns ni les autres ne l'ont justifiée, ainsi que G. Chouquet l'a déjà constaté le premier; Zimmermann et Adam, dont les récits semblent inspirés par Sarrette, ne parlent pas de soirée; le premier dit «Méhul mit *plus tard* en musique l'œuvre de Chénier»; le second écrit qu'il la compléta par une musique digne du sujet. Il faut écarter seulement de la relation de ce dernier la prétendue mystification du Comité de Salut public aux conséquences de laquelle Sarrette n'aurait échappé, dit-il, que grâce aux événements du 9 thermidor; nous l'avons déjà fait remarquer⁶, si le *Chant du départ* fut d'abord publié sans le nom de Chénier, son anonymat fut divulgué dès le 15 juillet dans l'annonce du *Journal de Paris* (voir *a'* ci-dessus), c'est-à-dire douze jours avant la chute de Robespierre, assez tôt, par conséquent, pour que l'auteur du subterfuge pût être l'objet de représailles, si l'on eût voulu le frapper.

On ne saurait se rallier à l'opinion de G. Olivier, Denne-Baron, G. Chouquet et A. Pougin concernant la destination du chant de Chénier, composé, disent-ils sans s'appuyer sur un texte, pour célébrer l'anniversaire du 14 juillet. Quel rapport cette œuvre a-t-elle avec la prise de la Bastille?

⁶ *Musique exécutée...* 1893; loc. cit. p. 68 et 69; *B. Sarrette...*

C'est un « hymne de guerre »; non seulement le sous-titre l'indique, mais les paroles le prouvent : tour à tour les mères, les vieillards, les épouses, etc., interviennent afin d'exciter le zèle et le courage des citoyens, d'enflammer leur ardeur et de faire appel à leur dévouement pour la défense de la patrie. Nulle allusion à la fameuse journée du 14 juillet ne s'y trouve et n'autorise, par conséquent, à penser que le chant de Chénier fut écrit pour la commémorer.

M. A. Pougin n'a pas cité les documents d'après lesquels il a dit : 1° que « l'on avait *enjoint* à Sarrette de faire écrire les paroles et la musique d'un « nouvel hymne destiné à célébrer le 5^e anniversaire de la prise de la Bastille »; 2° qu'il « fallait dès le lendemain commencer les études du chant « nouveau »; par suite, ces détails ne peuvent être admis qu'à titre d'hypothèses. Quant à l'objection faite par le même écrivain à propos de l'exécution dans les champs de Fleurus, par cette seule raison que « l'on a « peine à se figurer Méhul instrumentant son œuvre pour musique militaire « et l'envoyant à un régiment en marche. . . » (*loc. cit.*), elle se trouve détruite non seulement par l'envoi aux quatorze armées mentionné dans le récit d'Adam, mais encore par l'existence des parties d'instruments à vent (*b*); on n'ignore point, d'ailleurs, que l'*Institut national* formait une nombreuse musique militaire ayant pour mission d'accompagner les chants dans les cérémonies publiques, il n'y a donc pas lieu de s'étonner que Méhul ait utilisé seulement les instruments composant ce genre d'orchestre. On remarquera même que ce compositeur n'a pas employé la totalité des instruments formant l'orchestre complet, tel qu'il existait à Paris.

En somme, c'est une légende — et non des faits avérés — qu'ont exposée les écrivains précités. A part quelques détails, celles de Zimmermann et d'Adam paraissent les plus vraisemblables; elles émanent très probablement — le texte des auteurs et l'objet de leurs articles le laissent supposer — de la bouche de Sarrette qui vivait encore à l'époque où elles furent écrites. Toutefois, elles ne sont pas suffisamment explicites sur plusieurs points, et elles se bornent à rappeler les circonstances de l'éclosion sans en fixer la date et sans parler de la publication, ni des premières auditions publiques; elles laissent donc subsister d'importantes lacunes auxquelles il nous faut essayer de suppléer. Mieux que les souvenirs les plus véridiques écrits à longue distance, les documents que nous avons trouvés rétabliront authentiquement les faits, puisqu'ils datent de l'époque même de la composition de l'œuvre.

Les notes de Zimmermann et d'Adam semblent placer la naissance du *Chant du départ* peu après la fête de l'Être suprême (8 juin 1794), tandis qu'Arnault, dans son second récit, la fait remonter aux répétitions de *Mélidore et Phrosine* qui se terminèrent le 6 mai précédent. Bien qu'elle puisse paraître prématurée, cette date n'est cependant pas inadmissible; elle s'accorde avec la déclaration de Chénier : « Je fus contraint de laisser *longtemps* anonyme le *Chant du départ*. . . », qui est elle-même corroborée par l'assertion d'Adam, de laquelle il ressort qu'au moment où l'*Hymne à l'Être*

suprême de Désorgues fut substitué à celui de Chénier, c'est-à-dire le 17 prairial (5 juin), Sarrette « continuait à le cacher »; de plus, loin de créer une contradiction entre les deux récits d'Arnault, elle rend plus vraisemblable — ou du moins elle explique — le passage du premier où il assure que le *Chant du départ* « fut entendu pour la première fois dans les champs de « Fleurus, le jour même de la victoire »; composé à Paris depuis la période indiquée (avril-mai), il pouvait être, en effet, exécuté un mois après à l'armée de Sambre-et-Meuse. Le texte même de l'hymne fournit un argument à l'appui de cette thèse. Le premier vers :

La victoire en chantant nous ouvre la barrière. . .

ne prouve-t-il pas que l'œuvre fut conçue alors que le succès avait favorisé nos armes, et dès lors ne peut-on supposer que ce fut à dater de la prise de Menin, Mouscron (29 avril), Courtray (10 mai), Tourcoing (18 mai)? Rappellerons-nous cette autre indication d'Adam : « Sarrette n'attendait qu'une occasion pour le produire au public » et qu'il la trouva dans la célébration de la double victoire de Fleurus (16-26 juin); c'est donc que l'hymne de Méhul existait déjà! Nous n'hésiterons pas cependant à reconnaître que le vers ci-dessus peut également s'appliquer à la série de victoires qui s'ouvrit à Charleroi (16 juin), Ypres (17 juin), Fleurus (26 juin), et qu'Arnault a pu faire une légère confusion en écrivant : « le jour même de la victoire », pour « le jour de la *célébration* de la victoire ». Mais on nous l'accordera, rien n'autorise à infirmer expressément son récit, et l'on conclura avec nous que s'il est difficile de préciser, à quelques semaines près, la date d'éclosion du *Chant du départ*, on peut tenir pour certain qu'il fut écrit, sinon dès le commencement du mois de mai, du moins dans la seconde quinzaine de juin. De plus, ne peut-on inférer du titre, du sous-titre et du texte de l'œuvre qu'elle fut composée à l'occasion d'une nouvelle entrée en campagne, avant toute victoire? Pour stimuler la bravoure des jeunes guerriers, le poète escompte leurs succès en même temps qu'il leur prodigue les exhortations et fait ressortir la grandeur de la tâche qui leur échoit.

On peut encore retenir des écrits de Zimmermann et d'Adam que Chénier composa son hymne durant son séjour forcé chez Sarrette, où il en donna connaissance à Méhul qui en écrivit la musique séance tenante ou à loisir, dans la solitude ou dans l'intimité, mais non au cours d'une soirée et au milieu d'une bruyante causerie, comme d'autres l'ont affirmé. Non moins justement Ad. Adam a écrit que Sarrette attendant une occasion de produire le *Chant du départ* en public, la trouva dans la célébration de la double victoire remportée à Fleurus (16-26 juin), car deux des pièces d'archives que nous avons découvertes permettent de constater l'exactitude de son assertion. Pour fêter ce succès, la Convention enjoignit à l'*Institut national de musique*, dont Sarrette était le commandant, de donner un concert le 11 messidor (29 juin) dans le jardin du Palais national (Tuileries); puis, le 16 messidor (4 juillet), à la nouvelle de la prise d'Ostende (1^{er} juillet)

et de Tournai (2 juillet), elle décréta qu'un autre concert aurait lieu le soir même en réjouissance des victoires des armées⁷. Or, la nouvelle œuvre de Chénier et Méhul fit partie du programme de ce dernier concert : le mémoire du copiste Thiémé où le *Chant du départ* figure pour 240 pages, et celui du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales », comprenant une fourniture de 100 exemplaires gravés de ce chant, en font foi⁸. Ainsi, en 1892, nous avons pu établir d'une façon absolument sûre un fait demeuré ignoré de nos devanciers ; aucune des notices historiques connues jusqu'ici n'en fait mention. Le *Chant du départ* que G. Olivier, Castil-Blaze, Denne-Baron, Chouquet, A. Pougin, etc., faisaient dater du 14 juillet 1794, existait déjà depuis dix jours au moins ; et quand bien même il n'aurait pas été exécuté au concert du 4 juillet, comme l'insinue un de nos confrères en se refusant à considérer le mémoire de copie susvisé « comme un document décisif », sous prétexte qu'il est arrivé déjà « que de la musique copiée pour un concert n'y ait pas été exécutée⁹ », il n'est pas niable que le chant de Méhul était copié et imprimé avant l'époque généralement admise, ce que personne n'avait encore signalé. De pareilles arguties ne sauraient, malgré tout, diminuer l'intérêt de notre constatation qui replace à sa véritable date la composition de Chénier et Méhul ; tout en démontrant, contrairement à l'opinion des divers auteurs de biographies ou d'articles de dictionnaires, qu'elle n'a pas été écrite en vue de la célébration du 14 juillet, ainsi qu'il résulte également des raisons exposées au paragraphe précédent¹⁰. Objecterait-on même que le *Chant du départ* a été préparé pour cette fête — ce que le texte dément, nous l'avons déjà dit — et qu'il a été simplement exécuté par anticipation le 4 juillet, à titre d'essai ou pour tout autre motif, son existence n'en resterait pas moins acquise. Qu'on le veuille ou non, c'est un fait ignoré dont la divulgation nous est due.

En poursuivant l'examen du récit d'Adam dont plusieurs passages se trouvent maintenant attestés, nous arrivons à l'hommage que Robespierre rendit à l'œuvre, et à sa méprise quant à la personnalité de l'auteur dans lequel il était loin de soupçonner un adversaire. Sur ce point, l'on n'a pour garant que l'affirmation du narrateur qui a pris soin de faire suivre ce passage du mot « textuel ». De même il dit, sans qu'il soit possible de s'en assurer, que le titre de cet hymne lui fut donné par Robespierre, et si l'envoi aux 14 armées ne se fit pas sur-le-champ comme il l'ordonna en même temps, on verra plus loin que cette décision fut prise à l'occasion de la fête du 21 septembre suivant. Passons sur la prétendue mystifica-

⁷ Cf. notre opuscule *Musique exécutée...* 1893, p. 63, et notre volume *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution* (collection des publications de la ville de Paris). — ⁸ Voir notre opus. *Musique exécutée...* 1893, p. 68, ou notre vol. *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution* (documents justificatifs). — ⁹ J. Tiersot (*Le Ménestrel*). — ¹⁰ Cette opinion se basait probablement sur la publication du texte de Chénier dans le *Moniteur* du 21 juillet, le seul document contemporain dont ils paraissent avoir eu connaissance. Nul, parmi ces auteurs, n'a mentionné l'édition des paroles seules, signalée en tête de cette notice, faite spécialement pour le concert du 14 juillet, ainsi que le titre l'indique.

tion du Comité de Salut public dont nous avons parlé plus haut et constatons que la version d'Adam est celle qui se rapproche le plus de la vérité; c'est aussi celle qui a été le moins utilisée.

Après l'audition du 4 juillet, vint celle du 14. Donnée dans une solennité beaucoup plus importante, elle n'a pu cependant être attestée par aucun document précis, ainsi que l'a constaté M. A. Pougin (voir p. 340). Comment cette annonce du *Journal de Paris*, tant compulsé par les musicographes, a-t-elle pu passer inaperçue : « On trouve au magasin de musique, etc., les morceaux suivants exécutés au concert du peuple hier 25 messidor, époque du 14 juillet : . . . le *Chant du départ*, de Chénier et « Méhul¹¹ »? Mais les archives, trop délaissées par nos confrères, nous ont fourni d'autres preuves. C'est d'abord le programme proposé au Comité de Salut public, le 20 messidor, par les membres de l'Institut national de musique et définitivement arrêté le 23, sur lequel est mentionné le *Chant du départ*¹²; c'est un mémoire de copie de 34 parties d'instruments et 102 parties de chœur de cet hymne faite par Thiémé pour le concert du 26 messidor (14 juillet) moyennant 109^{fr} 16 sous¹³; c'est une lettre du 25 messidor dans laquelle les administrateurs de l'Institut national de musique envoyaient au Comité un exemplaire de l'*Hymne du Départ* qui devait « être exécuté au concert du 26 », en lui proposant d'en faire tirer 8,000¹⁴; c'est enfin l'opuscule publié par l'Imprimerie nationale, contenant les paroles du *Chant du départ* avec cette mention : « . . . pour être chanté au concert du 14 juillet¹⁵ ». On le voit, les documents confirmant l'exécution de cet hymne dans la journée du 14 juillet 1794 ne font pas absolument défaut; ils prouvent, en outre, que c'est au Jardin national (Tuileries) qu'on l'entendit, et non ailleurs, comme l'a supposé M. A. Pougin, surpris du silence inexplicable des comptes rendus.

L'opuscule précité, publié à l'Imprimerie nationale, contient cette indication : « envoyé à l'Institut national de musique par le Comité de Salut public pour être chanté . . . ». Elle a peut-être trait à la décision approbative dont il est question dans la notice rédigée par Ad. Adam; nous ne serions pas étonné cependant s'il n'y avait là qu'une formule destinée à donner l'estampille officielle à la publication de l'hymne que faisait le « Magasin de musique », car on vient de voir qu'il fut *soumis* au Comité

¹¹ *Musique exécutée* . . . , par C. PIERRE, 1894, p. 68. — ¹² Ce programme manuscrit a été publié pour la première fois dans notre étude *La Musique à la fête du 14 juillet 1794*, parue dans la *Revue dramatique et musicale* (n° de mai 1894), p. 608; il n'a donc pas été emprunté à un article du *Ménestrel* du 3 juin suivant. D'ailleurs, notre étude contient divers autres documents inédits (états du personnel, mémoires de copie, etc.) qui ne se trouvent pas dans l'article en question. Voir aussi nos ouvrages *Musique exécutée* . . . , p. 67; *Le Magasin de musique* . . . , p. 44-45; *B. Sarrette* . . . , p. 88-91, et *La Musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*.

¹³ Mémoire joint à l'*État des dépenses* . . . dont nous avons donné des extraits dans la *Revue dramatique et musicale* déjà citée et dont la source a été indiquée dans *B. Sarrette* . . . , p. 91, note 2. Voir le texte *in extenso* dans notre ouvrage *La Musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution* . . . (documents justificatifs). — ¹⁴ Cf. *Musique exécutée* . . . , p. 68; *Le Magasin de musique* . . . , p. 45, note 3, et *La Musique et cérémonies aux fêtes* . . . (loc. cit.).

¹⁵ Arch. nat., Cf. le 1^{er} paragraphe de ce numéro et la note 10 ci-dessus.

aussitôt écrit et qu'il fut mis au programme du concert du 14 juillet, sur la proposition des membres de l'Institut national de musique qui composaient l'Association des artistes propriétaires dudit magasin. D'ailleurs, l'emploi de cette formule précédemment fait pour l'*Hymne à l'Être suprême* semble justifier notre opinion.

Au concert qui eut lieu ensuite pour les fêtes du 10 août 1794, on entendit encore le *Chant du départ* dont le Magasin fournit 100 autres exemplaires de l'édition à voix seule¹⁶. Cette fois un journal, rédigé par Duchosal, parla de l'impression produite sur les auditeurs :

Mais un morceau qui a excité un enthousiasme général, c'est le *Chant de guerre* de Chénier et de Méhul. Vous vous rappelez sans doute les éloges que Platon, dans son *Livre des lois*, et Plutarque, dans ses *Opuscules*, prodiguent à ce Tyrtée dont les vers brûlent (*sic*) et la musique nerveuse animèrent avec tant de succès les Spartiates contre les Messéniens. Quand on entendit le *Chant du départ*, l'on crut entendre le poète athénien, à ces mots : Tremblez ennemis de la France... la fureur était peinte dans tous les regards, et les spectateurs paraissaient tous agités¹⁷.

A chaque fête, l'hymne de Méhul reparaisait. Celle du 21 septembre suivant donna même lieu à une large distribution de ce morceau. Sur la proposition de l'Institut national, le Comité d'Instruction publique décida que le Magasin de musique fournirait 18,000 exemplaires destinés à la Convention, aux citoyens et à chacune des quatorze armées¹⁸, dont la livraison fut effectuée les 21 et 22 septembre.

Il serait superflu d'énumérer toutes les exécutions de cette œuvre, même en se bornant aux cérémonies officielles; il n'y en eut guère depuis lors où elle ne figura pas¹⁹. Rien que dans les programmes ou comptes rendus, le *Chant du départ* est mentionné vingt fois, alors que l'on compte seulement seize exécutions de la *Marseillaise*. Il est du nombre des «airs chéris des républicains» que le Directoire, par son arrêté du 4 janvier 1796, prescrivit aux directeurs de spectacles «de faire jouer, chaque jour, par leur orchestre, avant la levée de la toile». Dès le mois de septembre 1794, l'œuvre de Chénier et Méhul fut mise à la scène, comme l'avait été, sous le titre d'*Offrande à la liberté*, celle de Rouget de Lisle. Le succès fut aussi vif et au moins aussi prolongé, car cette adaptation scénique, représentée pour la première fois le 29 septembre à l'Opéra, atteignit sa vingtième représentation le 24 décembre 1794; on la reprit le 8 septembre 1797: c'était la 95^e audition et, en l'an VII, elle se donnait encore fréquemment. La beauté de la composition musicale — lisons-nous dans le *Journal de Paris* — «le brûlant patriotisme exprimé par les paroles, l'ensemble et la «simplicité des chœurs, enfin l'exécution précise des marches, ont fait de «ce morceau un spectacle plein de grâces et de chaleur». La *Décade philoso-*

¹⁶ C. PIERRE, *Le Magasin...*, loc. cit., p. 45, note 2; B. Sarrette... , p. 93. — Cf. la facture dans *La Musique aux fêtes*, etc. — Cette audition n'a point été mentionnée par M. A. Pougin. — ¹⁷ C. PIERRE, *Musique exécutée...*, p. 69. — ¹⁸ C. PIERRE, *Le Magasin...*, p. 46; *La Musique aux fêtes...* — ¹⁹ Cf. notre volume *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*.

phique a noté l'impression ressentie par l'un de ses rédacteurs — probablement Ginguené — à l'audition du 14 juillet en l'an v :

Les strophes des femmes dans le *Chant du départ* n'ont jamais paru si touchantes. J'étais auprès de Méhul quand elles ont chanté cette heureuse production de son génie. J'ai passé un bras autour de lui et je l'ai pressé doucement. Nous nous sommes regardés, les yeux humides, car le génie de Méhul est dans son âme et quand une âme lui parle, il l'entend.

Cette audition offre une particularité qu'il convient de noter. Pour la première fois, les élèves du Conservatoire participaient à une cérémonie publique et l'innovation fut très appréciée²⁰. Sous l'Empire, le *Chant du départ* fut exclu des cérémonies officielles; mais, chose curieuse, Davrainville continuait de construire des orgues automatiques dits *jeux de flûte*, le faisant entendre ainsi que la *Marseillaise*, l'*Hymne à l'Être suprême* et *Ça ira*. La Révolution de 1830 et celle de 1848 le firent revivre pour un temps; depuis 1870 il a reparu, sans atteindre cependant à la popularité de la *Marseillaise*.

De 1794 à 1800, le *Chant du départ* servit de timbre à une trentaine de chansons; on n'en abusa pas comme de l'hymne de Rouget de Lisle.

L'œuvre de Chénier a été diversement jugée. Méhul ayant chanté toutes les strophes de ce chant sublime devant Arnault, celui-ci lui dit en prédisant qu'il ferait le tour du monde : « C'est de la musique de Thimothée sur des vers de Tyrtée ». Puis, ayant appris que les paroles étaient de Chénier, dont il ne partageait pas les opinions, il poursuivit : « Jamais on n'a si bien fait; jamais on ne fera mieux; jamais, jamais on ne conciliera les deux extrêmes avec autant de goût; jamais on ne sera tout ensemble aussi noble et aussi populaire²¹ ».

Dumersan est moins enthousiaste. Exception faite pour « les idées et les expressions du temps », il trouve la première strophe belle et la meilleure de l'hymne, mais les autres sont « moins poétiques », dit-il, et moins énergiques; les noms propres de Bara et de Viala; ceux de citoyens et représentants, nuisent à l'harmonie et appartiennent trop à la langue de l'époque. Il blâme la « puérile antithèse » qu'offrent ces deux vers « dans la bouche d'un enfant républicain » :

Les républicains sont des hommes
Les esclaves sont des enfants.

et l'apostrophe des jeunes filles « qui veulent voir revenir dans leurs murailles les citoyens : *Beaux de gloire et de liberté* », ce dernier mot rimant fatalement avec *égalité*²².

Castil-Blaze, dont la critique était souvent systématique et fantaisiste, ne voit dans cette œuvre que de la « prose pompeuse et bien rimée »; il reconnaît que les strophes renferment de belles idées; toutefois il déclare que « leur coupe est diamétralement opposée aux exigences de la mélodie »; c'est que cet écrivain avait une conception particulière sur les vers lyri-

²⁰ C. PIERRE, *B. Sarrette* . . . , p. 142. — ²¹ *Souvenirs d'un sexagénaire*. — ²² *Molière musicien*, t. II, p. 455; l'*Académie imp. de mus.*, t. II, p. 42.

ques. N'a-t-il pas dit plus tard de cet hymne, qu'il est écrit « en prose « rebutante et rimée²³ » ?

L'auteur de la notice insérée dans le *Dictionnaire de la conversation* constate également que « toutes les strophes sont loin d'être irréprochables sous le rapport de la poésie et de la pensée »; pour lui, les deux premières sont peut-être les seules « qu'un goût délicat puisse avouer sans « réserve », quant aux autres, il les trouve « fort inférieures ».

Quoi qu'il en soit, c'est après la *Marseillaise*, comme l'a dit G. Chouquet, « le plus mâle et le plus fortement accentué des chants de la Révolution »; et « c'est parce qu'il a souvent conduit nos soldats à la victoire qu'il est « devenu cher au cœur de la nation²⁴ ».

On a cru voir dans l'inégalité d'inspiration que présente la musique de Méhul, la preuve qu'elle a été improvisée, comme il a été dit, au cours d'une soirée, au milieu des conversations. G. Chouquet n'est pas de cet avis : « la fin sans doute de la mélodie de Méhul, dit-il, permet de croire « à une improvisation; mais le beau début de son air semble médité », et nous doutons fort — poursuit-il — qu'il l'ait trouvé pendant qu'on causait bruyamment autour de lui. En effet, après avoir constaté que le musicien est resté inférieur au poète, cet historien estime que « la première phrase du *Chant du départ* a beaucoup d'élan » et qu'elle est « d'une éclatante sonorité »; mais la période finale ne lui agrée point parce qu'elle « promet déjà le tour mélodique qui prévaudra sous l'Empire ». Néanmoins, conclut-il, la mélodie ne jurait pas avec l'accent de M.-J. Chénier : « entonnée par des masses, elle remuait profondément les âmes et répondait ainsi au but que s'étaient proposé les auteurs ». Dumersan, qui n'était pas critique musical, n'hésite pas à appeler l'hymne de Méhul « un chef-d'œuvre »; pour lui, la phrase *La République nous appelle* « est aussi belle de noble expression que le cri « Aux armes » de la *Marseillaise* est entraînant ». L'on ne saurait y contredire.

En somme, si de légères réserves ont été faites, la beauté de l'œuvre n'a pas été méconnue. D'une mélodie coulante et énergiquement accentuée, elle débute par un motif plein de noblesse et d'éclat, suivi d'un autre donnant exactement l'impression qu'exigent les paroles : d'abord fière et menaçante sur *Tremblez ennemis* . . . (mes. 39), la phrase mélodique — par un court passage en mineur — éveille comme un sentiment d'horreur sur les mots *de sang et d'orgueil* (mes. 41); puis, revenant subitement au majeur, elle prend un caractère presque majestueux sur le vers *Le peuple souverain* . . . (mes. 43), pour se transformer aussitôt en une lugubre évocation à ces mots *descendez au cercueil* (mes. 43); ensuite le motif final, qui forme le refrain, s'élançe retentissant, superbe, ajoutant très heureusement à l'énergique appel du poète.

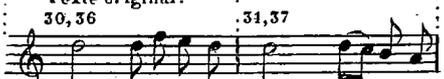
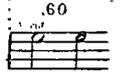
L'accompagnement écrit par Méhul diffère sensiblement de celui que les éditions modernes ont propagé; on n'y trouve point ces accords pleins,

²³ *Encyclopédie des gens du monde*, t. VII. — ²⁴ *L'Art musical*, 1865, p. 51.

lourdement et uniformément plaqués temps par temps, ou ces banales formules rythmiques de remplissage dont ne sont point exempts les arrangements des meilleurs auteurs²⁵. Au contraire, l'harmonie de Méhul est peu chargée, élégante et sonore; le mouvement des parties est simple mais intéressant; on y rencontre des unissons (mes. 30-31, 36-37, 45-46), des imitations (mes. 39-40, 43-44, 51-52, 55-56, etc.), des gammes ascendantes en doubles croches à l'octave ou par mouvement contraire, et rarement du placage harmonique. Un prélude instrumental — absent des éditions modernes — détermine le caractère de l'hymne. Il débute par une série d'accords d'*ut* — tantôt majeurs tantôt mineurs — soutenus par les parties aiguës, pendant que les basses font entendre chacun des degrés harmoniques des diverses modulations, lesquelles sont reliées par des fanfares uniformément rythmées sur l'accord d'*ut* ou seulement sur la tonique. A cet épisode guerrier succède un motif mélodique accompagné d'un contre-chant et d'une basse arpégée; un groupe ascendant orne alternativement, en forme de réponse, l'un des temps forts du chant et du contre-chant. Telles sont les principales particularités harmoniques et orchestrales qui distinguent l'œuvre écrite par Méhul, dont la majeure partie des publications modernes ne donnent aucune idée.

L'existence d'arrangements non conformes au texte de l'auteur s'explique par la rareté de l'orchestration primitive (*b*); la mélodie s'étant répandue traditionnellement ou par les exemplaires pour voix seule (*a*), il était facile d'y adapter un accompagnement quelconque, et les éditeurs ne se préoccupèrent point de rechercher la version originale; de sorte que chacun eut son arrangement fait par un compositeur plus ou moins qualifié. L'œuvre n'y perdit pas sa beauté qui réside principalement dans la mélodie; mais, puisqu'elle a été parée d'une façon spéciale et toute personnelle par un maître tel que Méhul, pourquoi ne pas la perpétuer dans son intégralité?

Cette négligence n'a pas seulement empêché la diffusion du véritable accompagnement et fait naître des harmonisations qui dénaturent le texte de l'auteur, elle a aussi occasionné, outre les changements de valeur — noires substituées aux croches et croches pointées suivies de doubles croches mises pour deux croches — plusieurs altérations mélodiques ne se justifiant point :

<p>A Texte altéré.</p>  <p>-rière Laliber-té guide nos</p> <p>Texte original. 30, 36 31, 37</p>  <p>-riè - reLaliber - té guide nos</p>	<p>B</p>  <p>peuplesouverain</p> <p>43</p>  <p>peuplesouverain</p>	<p>C</p>  <p>pel - le</p> <p>60</p>  <p>pe - le</p>	<p>D</p>  <p>el - le</p> <p>52, 56</p>  <p>el - le</p>
--	--	---	--

²⁵ Celui de Rigel, publié du vivant de l'auteur (*c*), ne fait pas exception : le prélude est remplacé par quatre mesures d'introduction, les parties ne suivent pas le dessin de l'orchestre, la basse n'est pas celle de Méhul et les accords dont il avait éliminé certains sons ont été complétés.

La première de ces variantes (A) introduit dans le chant deux *mi* superflus, elle change les valeurs des deux premiers temps de chaque mesure, ainsi que la prosodie et l'articulation des mots *guide nos*. Les variantes C et D, en faisant résoudre la phrase musicale à la tierce inférieure, rendent la diction défectueuse par l'accentuation de la syllabe muette, dont l'éli-sion se fait plus aisément par la répétition du même son, comme l'auteur l'a indiqué. C'est vraisemblablement dans la transmission orale que s'est produite la variante B, regrettamment consacrée par les publications du XIX^e siècle. Le premier, M. Arthur Pougin a signalé cette erreur de notation en s'appuyant sur le texte de l'édition pour voix seule (a), et il l'a combattue en invoquant les principes de la théorie musicale :

...Méhul pouvait se dispenser de placer un bécarre devant le troisième *mi*, l'altération (*bémol*) ne valant que pour toutes les notes semblables comprises dans la même mesure, et les deux premiers *mi* ayant été altérés *deux mesures auparavant*. Si donc, il a mis un bécarre devant le troisième *mi* (sur la syllabe *ple*), c'est précisément pour éviter toute méprise et pour indiquer d'une façon certaine que ce troisième *mi* devait être naturel. . .

Aussi judicieux qu'il soit, ce raisonnement ne répond nullement à une objection qui, pour ne constituer qu'une hypothèse, est assez logique en apparence. En effet, prouve-t-il que la présence du bécarre ne résulte pas d'une faute de gravure, comme on peut fort bien le prétendre, et qu'il n'a pas été gravé par inadvertance au lieu et place d'un bémol? Donc, la seule édition citée par M. A. Pougin ne suffit point à établir irréfutablement la légitimité du *mi* naturel. Mais, si ce bécarre se retrouve dans plusieurs autres éditions, publiées sous diverses formes, du vivant de l'auteur, par le Magasin auquel il était associé et dont faisaient partie les artistes qui participaient à l'exécution de son hymne, pourra-t-on soutenir que c'est par suite d'une erreur de gravure? Ce serait vainement, attendu qu'il n'est pas admissible qu'un tel lapsus se soit plusieurs fois répété, alors que l'auteur était à même d'entendre son œuvre, qu'il l'entendit sûrement et que, le cas échéant, il n'eût pas manqué de le faire rectifier, les tirages ayant été assez fréquents et assez considérables, on l'a vu. Par bonheur, nous pouvons signaler diverses éditions qui ont échappé à notre estimé confrère et qui toutes contiennent un bécarre devant le *mi* de la dernière syllabe du mot *peuple*; faites dans des formats différents et à quelques mois d'intervalle, pour chœur, orchestre ou divers instruments, elles ont été gravées spécialement et non tirées sur les mêmes planches que la première, ce qui écarte absolument toute possibilité de reproduction matérielle d'un texte fautif. C'est d'abord la grande édition in-quarto (b) dans laquelle le bécarre existe non seulement dans la partition vocale, mais encore dans les parties d'instruments doublant le chant gravées séparément. L'arrangement pour piano-forté paru au mois d'août 1794 (c), les parties de la *Suite d'airs civiques* arrangée pour deux bassons par Ozi et publiée au mois de juillet 1795 (d), la partition du recueil

de l'an VII (e) donnent également le *mi* naturel avec le bécarré à la partie chantante. A la basse, aucun signe ne se trouve à la mesure suivante devant le *mi* de la réponse faite en imitation; il n'en était d'ailleurs pas besoin, cette note n'ayant pas été altérée précédemment dans cette partie. Par conséquent, l'intention de Méhul n'est pas douteuse; elle est évidente et nettement exprimée. D'après les règles de l'écriture musicale, ce bécarré n'était point nécessaire; ne voit-on pas dès lors qu'il a été placé « par précaution »? D'ailleurs, logiquement, le sens des paroles : « Le peuple souverain s'avance. . . » n'exclut-il pas le sentiment de tristesse inhérent en général au mode mineur? En vain objecterait-on qu'il y a faute de gravure et que ce bécarré a été mis pour un bémol : l'absence de toute espèce d'accident à la basse est probante. S'il avait fallu un bémol à la place d'un bécarré à la partie mélodique, il se retrouverait forcément à la basse qui répète la phrase par imitation; or, nous l'avons dit, à cette dernière il ne se trouve d'accident d'aucune sorte.

En résumé, on peut dire qu'aucune des éditions parues de 1817 à 1898 n'est exacte. Il est à craindre malheureusement que la mauvaise tradition subsiste longtemps encore, chaque éditeur continuant à débiter son arrangement plus ou moins défectueux sous le rapport de la mélodie, du rythme ou de l'harmonie. Il en est du *Chant du départ* comme de la *Marseillaise* avant l'unification prescrite par le Ministre de la guerre en 1887; chaque groupe musical, civil ou militaire, vocal ou instrumental, exécute une version différente et dans divers tons, de sorte qu'il est impossible d'en réunir plusieurs pour une exécution d'ensemble. Cet état de choses ne cessera que lorsque les ministres ou la municipalité imposeront aux institutions placées sous leur dépendance : écoles, théâtres, corps de musique, etc., une version uniforme. Et pour cela, il ne sera pas besoin d'ouvrir un concours ou de réunir une commission ainsi qu'il a été fait pour la *Marseillaise* et les airs nationaux étrangers. Il suffira de faire reproduire textuellement, en parties séparées, la partition de Méhul (b), en y ajoutant simplement les instruments admis dans les musiques d'harmonie depuis 1794, qui dérivent tous d'un type employé par l'auteur; c'est ce texte que nous avons fidèlement suivi pour notre partition chant et piano (i). Déjà un éditeur s'est chargé de publier la version officielle de la *Marseillaise*; il s'en trouvera bien quelque autre pour donner au public le véritable *Chant du départ*, si les pouvoirs publics lui assurent l'adoption de son édition.

69. Hymne à la Victoire, mise en musique par J.-M. CMBINI.



O! de la li-ber-té, com-pagne in-sé-pa-ra-ble ferme ap-pui

Chant avec accompagnement de hautbois ou clarinettes, cors, bassons, trombones.

a. Partition chant et instruments, gravée (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7061.]

- b. Chant seul, gravé (Imbault, n° 10, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 7068, 16757.] Éditions annoncées dans les *Affiches* du 17 thermidor an 11-4 août, p. 8735. [Bibl. nat. Inv. V 28371.]

70. **Le Chant des victoires**, hymne de guerre par M.-J. CHÉNIER, représentant du peuple, musique de MÉHUL, de l'Institut national de musique.



Fuy - ant ses villes conster - né - es l'Èbère orgueilleux et ja - loux A vu

Paroles dans le *Journal de Paris*, n° 587, du 23 thermidor an 11-10 août 1794, p. 2370; le *Moniteur* du 27 thermidor-14 août, p. 1337; *Affiches, annonces, etc.*, du 15 fructidor an 11; *Anthologie pat.* . . . , p. 111; *Rec. chronol.* . . . , p. 186.

Chœur avec accompagnement d'orchestre d'harmonie : flûtes, clarinettes, cors, trompettes, trombones, bassons, serpents, contrebasses, buccin, cymbales, gros tambour (note de copie pour le 10 août. Arch. nat. F¹⁷ 1291).

- a. Chant avec basse chiffrée (Mag. de mus. fêtes nat., n° 22, in-8°) [Bibl. nat. Vm⁷ 16993; Arch. nat. AD viii 36; Bibl. Op.], annoncé dans les *Affiches* du 25 thermidor an 11-12 août; *Journal de Paris* du 27 thermidor-14 août : «Le Chant des victoires de Chénier et Méhul, exécuté par l'Institut national de musique au concert du 23 thermidor, se trouve, etc.».

Certains exemplaires publiés rue Joseph portent le numéro d'édition 19. [Bibl. Ch. Dép.; Bibl. V. P. 10254; Bibl. Op.; Bibl. nat. Vm⁷ 16992, 16994; Br. Mus. E 1717 b (4).]

- b. Chant avec basse chiffrée, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 54, in-8°) [Bibl. nat. Vm⁷ 16991; Arch. Seine vb 30 *Fêtes*]. Même version musicale que l'édition n° 22, in-8°, dont elle ne diffère que par le nombre de strophes (voir ci-après). De cette version n° 54 il y a des exemplaires sans numéro d'édition et sans adresse. [Bibl. nat. Vm⁷ 16989, 16990; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (38); Bibl. Op.] Les paroles de la 1^{re} strophe : «De Brutus éveillons la cendre», sont celles de la 2^e de l'édition a ci-dessus.
- c. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (*Rec. des Époques*, p. 76. [Bibl. Cons., vol. 26183].)
- d. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique exécutée*, etc., p. 74.) [Bibl. Cons., vol. 27698, Bibl. nat. Vm⁷ 7956.]

C'est par le recueil de musique dit des «Époques» — c'est-à-dire par un témoignage postérieur — que la date d'exécution de ce morceau est connue. Il fut chanté, y est-il dit, «le 16 messidor an 11 (4 juillet 1794) au concert du peuple dans le jardin national des Tuileries, pour célébrer la reprise de la Belgique». Sans contester l'exactitude du fait, observons qu'un certain nombre d'indications contenues dans cet ouvrage sont erronées — nous l'avons prouvé — et que les mémoires de fourniture de musique gravée ou de copie de musique faite pour le concert donné le 16 messidor «en réjouissance de la prise d'Ostende» ne font pas mention de cette œuvre. D'ailleurs, le texte de Chénier, à moins qu'il n'ait été complété par la suite, semble lui-même infirmer le renseignement donné par le recueil précité. Certaines strophes font allusion à des événements postérieurs à la célébration de la prise d'Ostende; citons seulement les deux derniers vers de la sixième, relatifs à l'occupation de Liège qui n'eut lieu que le 27 juillet, soit vingt-trois jours après le concert.

Si l'on peut concevoir quelques doutes relativement à l'audition du

16 messidor, il n'en est pas de même pour celle du 23 thermidor suivant (10 août); plusieurs documents nous apportent une certitude absolue : mémoires de fournitures, journaux annonçant la publication de la musique ou reproduisant le poème, etc. La note du copiste fait connaître à la fois la date de l'exécution et la composition instrumentale de l'œuvre avec le nombre de parties fournies : flûtes (6), clarinettes (14), trompettes (4), cors (6), trombones (3), bassons (8), serpent (6), contrebasses à cordes (6), buccin, gros tambour, cymbale (1). De même en est-il avec la facture de l'Association des artistes musiciens indiquant une livraison de 125 exemplaires de l'édition gravée pour voix seule (a) faite pour le même concert du 10 août (Arch. nat. F¹⁷ 1291). L'avis de publication de cette édition inséré dans le *Journal de Paris* du 27 thermidor : « *Le chant des victoires* de Chénier et Méhul, exécuté par l'Institut national de musique au concert du 23 thermidor, se trouve au magasin de musique. . . » est absolument confirmatif. Enfin la reproduction des strophes de Chénier dans le *Journal de Paris* du 10 août, dans le *Moniteur* du 14 et dans les *Affiches*, achève de corroborer le témoignage fourni par les divers documents que nous venons de signaler.

Une autre audition fut donnée le mois suivant, le jour de la fête de la cinquième sans-culottide (21 septembre 1794) consacrée aux victoires des armées et à la translation du corps de Marat au Panthéon. Un arrêté du Comité de Salut public, des factures et des récépissés l'attestent. Outre 40 exemplaires du chant simple destinés aux exécutants, le Magasin de musique en livra 18,000, que l'on distribua aux armées, aux citoyens et à la Convention, en vertu d'un arrêté de son Comité. (Cf. C. PIERRE, *Le Magasin de musique* . . . , p. 46.) Quant au copiste, il compléta les parties de chœur de l'hymne (Arch. nat. F¹⁷ 1291).

On réentendit l'œuvre de Chénier et Méhul dans une cérémonie officielle, deux ans après, à l'occasion de la fête de la Reconnaissance et des Victoires, célébrée le 10 prairial an iv (29 mai 1796). Elle donna lieu à une nouvelle édition du chant seul (b), dans laquelle on supprima quatre strophes du poème; on ne conserva que les 2^e, 4^e, 5^e et 8^e de la version d'août 1794. Plus tard, dans l'édition du Recueil des Époques (c), on rétablit la première.

Cette œuvre de Méhul offre beaucoup d'analogie avec le *Chant du départ* du même auteur. Conçue à la même époque et sous l'influence des mêmes sentiments, elle porte l'empreinte de l'identité de procédé; certains membres de phrases sont presque semblables : les deux premières mesures et le fragment initial de plusieurs motifs. La mélodie est plus vigoureuse et plus modulante; l'auteur n'a pas hésité à faire entendre à plusieurs reprises le saut de septième supprimé par Gossec dans la *Marseillaise*; il est vrai qu'il l'a placé dans le médium de la voix. Par suite de la disparition des parties manuscrites d'instruments, l'harmonie de ce chant n'est connue que par l'arrangement pour petit orchestre du « livre des Époques »;

il n'est pas certain dès lors qu'elle soit exactement conforme à la conception initiale de Méhul.

Aucune des parties d'instruments désignées sur le mémoire de copie précité ne nous est parvenue; il ne reste que la partie de chant seul gravée par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales (a).

Le *Chant des Victoires* figure, avec le *Chant du départ*, au programme de la représentation du théâtre de l'Opéra, le 5 janvier 1799.

71. Serment d'Ernelinde, musique de A.-D. PHILIDOR.



a. Partition originale d'*Ernelinde*, chœur et instruments. [Bibl. Cons. n° 3693; Bibl. nat.; Bibl. Op.]

b. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 4, p. 23.)

Chœur ajouté pour la reprise faite en 1777 de la tragédie lyrique de Poinciset et Philidor, représentée pour la première fois à l'Académie royale de musique, le 24-29 novembre 1767.

S'adaptant aux circonstances, ce chœur fut souvent exécuté au théâtre ou au concert dès le début de la Révolution : concert du cirque du Palais-Royal du 30 mars 1790 (*Affiches, annonces*, etc.; Bibl. nat., Inv. V 28329), concert du théâtre Feydeau du 25 décembre 1791 [*Ibid.*, Inv. V 28339].

Aux vers primitifs :

Jurez sur ces glaives sanglans
De vous armer pour elle et pour son père.
O toi que le Scythe révère,
O Mars, reçois nos sermens.

on substitua d'abord ceux-ci pour la fête de l'inauguration des bustes de Marat et Le Pelletier, le 6 brumaire an II :

Jurons sur nos glaives sanglans
D'exterminer les hordes des rebelles!
Divinité des cœurs fidèles,
Liberté, reçois nos sermens.

[*Almanach des spectacles*, 1794.]

Pour le concert du 14 juillet 1794, le jury de l'Institut national de musique adopta une nouvelle version, qui fut envoyée le 23 messidor au Comité d'Instruction publique par une note signée de L. Jadin, Rigel père, Jacquin, Lesueur, Kreutzer et Cherubini, dont voici la teneur :

Vers adoptés par le jury de l'Institut national pour substituer à ceux du chœur d'*Ernelinde* (*O Mars!*):

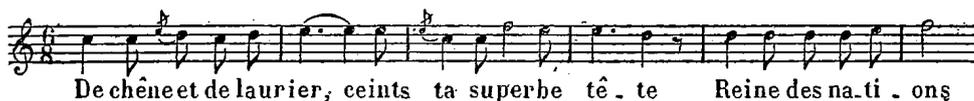
Jurons de punir les tyrans,
De les dompter et d'en purger la terre.
O toi que la France révère,
Grand Dieu, reçois nos sermens.

[Arch. nat. F^{ic} 1 84.]

Un chœur composé de 98 exécutants, choristes des théâtres Feydeau, de l'Opéra, de la Cité, des Amis de la Patrie, de l'Égalité, etc., fut employé pour cette solennité; le mémoire du copiste compte 4 parties récitant, 15 de haute-contre, 15 de tailles et 20 de basses. L'orchestre était des plus nombreux; il fut copié 20 parties de premiers violons, 20 de seconds, 15 parties de quintes (*altos*), 12 de basses, 6 de contrebasses, 6 de hautbois, 6 de clarinettes, 6 de cors, 4 de trompettes, 8 de bassons, 10 de serpents. [Arch. nat. F¹⁷ 1291.]

Dans ce morceau, Philidor a fait preuve d'une entente assez remarquable de la déclamation dramatique. Les modulations sont bien amenées. Peut-être l'accompagnement n'est-il pas assez varié. Le rythme est quelque peu monotone, et l'abus d'une formule (triolet de doubles croches), ne cadrant pas avec l'esprit général de l'œuvre, ne suffit pas à écarter cette monotonie. Néanmoins cette scène où le coryphée dialogue avec le chœur est d'un effet certain et saisissant.

72. Hymne à la Liberté, paroles de DésORGUES, musique de XXX.



- a. Partition chœur à trois voix seules. (Mag. de mus. fêtes nat., rue Joseph, in-8°, n° 23.) [Bibl. nat. Vm⁷ 16519, 16520; Bibl. Op.; Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. V. P. 7286; Br. Mus. E. 1717 b (5).]
- a' Autre édition du Mag., etc., n° 23, in-8°, rue des Fossés-Montmartre. [Bibl. V. P. 7286; Bibl. Ch. Dép.; Arch. de la Seine D. LI 20.]
- b. Partition chœur seul (Mag. de mus. fêtes nat., 6° livraison, in-4°, fructidor). [Bibl. Cons. vol. *Musique nat.*; Bibl. nat. Vm⁷ 7052.]
- c. Partition chœur seul, tirage à part du 5° morceau de la 6° liv. du mag., rue Joseph, 16. [Bibl. nat. Vm⁷ 16517, 16518.]
- d. Partition chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (*Rec. des Époques*, p. 17). [Bibl. Cons. vol. 26183.]
- e. Partition chant et piano. (G. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 101, p. 472.)

Chanté dans les fêtes anniversaires du 14 juillet, suivant l'indication du recueil des *Époques*.

Les différentes éditions ou tirages à part que l'on fit de cet hymne portent à croire qu'il fut assez fréquemment exécuté.

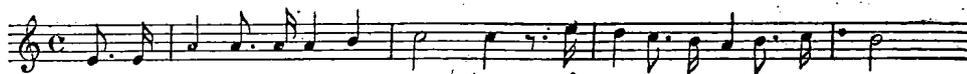
L'anonymat gardé par le musicien demeure un problème.

S'agit-il d'une adaptation d'un air dont l'auteur serait inconnu?

On admettrait difficilement que cette œuvre ait été en quelque sorte répudiée par son auteur s'il avait appartenu au corps de musique de la garde nationale. Ses scrupules se seraient dissipés lors des éditions subséquentes.

73. Hymne dithyrambique sur la conjuration de Robespierre et la Révolution du 9 thermidor, présenté à la Convention nationale le 18 thermidor, paroles et musique de Jos. ROUGET (DE L'ISLE), capitaine

au corps du génie, auteur du Chant Marseillais, partition du citoyen ELLER.



Aux pro-di-ges de la vic-toi-re Qu'un autre consacre ses droits

Solo et chœur avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 flûtes, deux hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes en ré, 2 cors en ré et 2 en la, 2 bassons, timbales.

- a. Parties séparées de chant et d'orchestre, gravées (Imbault, in-4°), annoncées dans les *Affiches* du 9 vendém. an III-30 sept. 1794, p. 126, 127. [Bibl. nat. Vm⁷ 7084.]
- b. Chant avec basse chiffrée in-8° (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 17066, 17067, 17068; Br. Mus. E 1717 b (2).]
- c. Chant et piano intitulé *Chant du 9 thermidor* (*Cinquante chants français*, par Rouget de Lisle, 1825). L'accompagnement n'est pas celui d'Eler.
- d. Partition solo, chœur et orch. reconstituée par C. PIERRE (ms.). [Bibl. de l'auteur.]
- e. Partition chant et piano, d'après l'orchestration d'Eler. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 23, p. 120.)

Aussitôt qu'il eut connaissance des événements du 9 thermidor, Rouget de Lisle, incarcéré depuis le 18 septembre 1793, composa cet hymne. Il l'envoya à la Convention le 12 thermidor an II (30 juillet 1794), « de sa prison au château de Saint-Germain », suivant l'indication qu'il donne lui-même dans ses *Essais en prose et en vers* (1796), en sollicitant son élargissement. Cette assemblée en reçut communication dans sa séance du 17 thermidor (4 août) et décréta la mention honorable en renvoyant la demande de mise en liberté au Comité de sûreté générale. (*Procès-verbal*, t. XLIII, p. 41.) Elle fut accordée sur-le-champ.

L'œuvre de Rouget de Lisle se propagea rapidement, car, le 23 août suivant, lecture en était donnée au club national de Bordeaux qui en décida l'impression, ainsi qu'il résulte d'une note insérée à la fin d'une brochure publiée dans cette ville, que nous avons vue à la Bibliothèque nationale (Ye 32473) et qui n'a pas encore été signalée jusqu'ici.

La musique parut à Paris dans le courant du mois de septembre (éditions a et b). Apte à composer d'instinct de simples mélodies, Rouget de Lisle ne possédait que de faibles connaissances harmoniques; il eut donc recours à Eler pour l'orchestration de son hymne.

Par arrêté du 4 thermidor an III-22 juillet 1795, le Comité d'Instruction publique enjoignit à l'Institut national de musique de prendre les mesures nécessaires pour la distribution à la Convention et aux autorités du « chant civique du citoyen Rouget de Lisle, sur la journée du 9 thermidor ». [Arch. nat. AF^{II} 30; F¹⁷ 1291.] Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales en fournit mille exemplaires au bureau de distribution de la Convention nationale, le 9 thermidor an III-27 juillet 1795. [Arch. nat. F¹⁷ 1291.] Il fut officiellement exécuté à la fête du 9 thermidor an III (27 juillet 1795).

Dans ce chant, Rouget de Lisle ne retrouva pas les accents qui font la beauté de la *Marseillaise*. La mélodie est moins énergique, moins chaleureuse et d'assimilation moins facile; on n'y trouve que peu d'originalité.

Cependant certaines phrases sont assez bien venues : le motif initial rappelant le début de la *Marseillaise*, en mineur, et le refrain *Chantons la liberté*.

L'accompagnement d'Eler rehausse la simplicité — nous allions dire la pauvreté — mélodique. Les broderies abondent : groupes de notes conjointes, gammes, imitations mélodiques. Six couplets ont le même accompagnement, les deux autres ont chacun le leur. On y remarque quelques effets imitatifs, notamment au huitième sur la phrase « Des vents contre lui déchaînés » (p. 126 de l'édition *e*); puis, sur ces mots « le crime est foudroyé », c'est le trait descendant en mouvement rapide, et la suite de gammes ascendantes sur « relève ta tête abattue » (p. 129). Dans cette dernière phrase, Eler a étendu le procédé que Rouget avait employé dans sa mélodie, qui progresse sur un intervalle de quarte par mouvement ascendant (3^e accolade, p. 121).

Sous le titre de *Chant du neuf thermidor*, Rouget de Lisle inséra cet hymne dans son recueil de *Cinquante chants français*; mais il ne reproduisit pas l'accompagnement d'Eler, sans doute pour donner un caractère plus personnel à l'ouvrage.

74. Ode sur les deux jeunes héros Barra et Viala, à l'époque de leur translation au Panthéon français, musique du c^{en} CAMBINI.



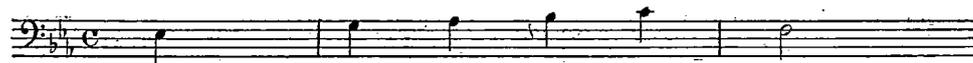
Peu-ple, ces deux hé - ros morts pour la Ré - pu - bli - que ont cueil - li

a. Chant avec accompagnement d'orchestre d'harmonie (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7063.]

b. Chant et basse, in-8° (Imbault, n° 536). [Bibl. nat. Vm⁷ 16612, 16613.]

Annonces : *Journal de Paris* du 9 thermidor an II-27 juillet 1794, p. 2314; *Affiches, annonces, etc.*, du 20 thermidor-7 août, p. 8771, et du 7 fructidor-24 août.

75. Hymne à la Vertu, par J.-M. CAMBINI.



Du dieu con - so - la - teur

Chant avec accompagnement de musique d'harmonie : hautbois et clarinettes, cor en *mi b*, basson, trombone, serpent et orgue.

a. Partition chant et instruments (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7057.] *Affiches, annonces* du 7 fructidor an II-24 août 1794.

76. Hymne à la Liberté, par J.-M. CAMBINI.



Pièrre et su - bli - me li - ber - té

Chant avec accompagnement de musique d'harmonie : hautbois et clarinettes, cors basson, trombone, serpent et orgue.

a. Partition chant et instruments (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7058.] Annoncée dans les *Affiches, annonces* du 7 fructidor an II-24 août 1794, et *Journal de Paris* du 4 fructidor, p. 2442.

77. Hymne à l'Égalité, mis en musique par J.-M. CAMBINI.



Don pré_cie_ux de la na_tu_re, Charme du juste, appui des lois

Chant avec accompagnement de musique d'harmonie : hautbois et clarinettes, cors, basson, trombone, serpent et orgue.

a. Partition chant et instruments (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7059.]

b. Chant seul (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7067, 16756.] Annoncé dans les *Affiches*, *annonces*, etc., du 7 fructidor-24 août 1794.

78. Scène sur l'explosion du Magasin à poudre de la plaine de Grenelle, par Étienne BARRY, musique de GAVEAUX.

Exécutée au concert organisé au bénéfice des victimes de la catastrophe, le 30 fructidor an II-16 septembre 1794, au temple de la Morale, section de Guillaume-Tell.

Entends, humanité, le cri de nos douleurs.
La mort autour de nous a déployé son ombre :
Mais de la liberté les prodiges sans nombre
Nous feront supporter le poids de nos malheurs.

Déjà de sa douce lumière
Le soleil brillante les airs.
Du travail ouvrons la carrière ;
Forgeons la poudre meurtrière
Qui rendra libre l'univers.
Quel bruit? Quelle épaisse fumée?
Un volcan s'ouvre sous nos pas.
Fuyons! Ciel! la terre enflammée
Retombe sur nous en éclats!
Vous n'êtes plus
Frères chéris, hommes utiles!
Tous nos regrets sont superflus.
Ah! que nos cœurs soient vos asiles!
Vous n'êtes plus!
Vengeance, et sur la tombe
De nos tendres amis
Offrons en hécatombe
Nos cruels ennemis!

La musique de Gaveaux n'est pas connue, mais cette analyse extraite du même document, renseigne aussi complètement qu'il est possible :

Introduction. — Marche religieuse exécutée par tous les instruments.

Première strophe. — Invocation en récitatif de basse-taille, chanté par Chenard.

Deuxième strophe. — Peignant le commencement du jour et les dispositions des ouvriers pour se mettre au travail. Le musicien a heureusement exprimé le calme, la fraîcheur, la légère vapeur du matin qui se dissipe aux premiers rayons d'un soleil brillant. Gaveaux a chanté lui-même cet *andante sostenuto* avec des inflexions de voix et un naturel qui transportoient les auditeurs sur le lieu de la scène.

Troisième strophe. — L'explosion; chœur d'un caractère vif, brusque et serré, tableau vigoureux et vrai du fracas et du bouleversement qui se firent sentir au même instant.

Quatrième strophe. — A ce désordre effrayant succède une ritournelle douce,

tendre, exprimant les premiers gémissements des citoyens consternés, à la vue du désastre et de ses tristes victimes. Une voix touchante s'élève : c'est Rosine qui, avec tous les accens de la sensibilité et de la douleur, chante l'air (*andante cantabile*) : « Vous n'êtes plus! . . . » Il faut l'avouer, à la louange du compositeur, de la cantatrice et des auditeurs, à ce passage, simple comme la nature : « Ah! que nos cœurs soient vos asiles! Vous n'êtes plus! . . . », on a vu couler des larmes délicieuses.

Cinquième strophe. — Un soulèvement subit d'indignation éclate, et le peuple, saisi d'une sainte indignation s'écrie en chœur général, soutenu par vingt-une différentes parties d'instruments de toute espèce : « Vengeance! . . . ».

En deux mots, l'expression et l'imitation musicale dont cette scène est susceptible, ont été parfaitement rendues par le compositeur et par tous les artistes qui l'ont exécutée.

L'accolade fraternelle est donnée, au milieu des applaudissements, à Gaveaux, par Étienne Bary, commissaire de la fête, qui lui a dit en le serrant dans ses bras : « Il est juste que le poète et le musicien s'embrassent, la poésie et la musique sont sœurs ».

Ce compte rendu est suivi des noms des principaux artistes et amateurs musiciens qui ont concouru à l'exécution de la fête :

Blasius, premier violon du théâtre du Lycée;
 Grasset, de l'Institut national;
 Daleyrac, amateur, connu par plusieurs opéras qu'il a composés;
 Levasseur le jeune, Lamarc, Baudiot, violoncelles du théâtre des Arts;
 Plantade, compositeur du théâtre Feydeau;
 Chenard, artiste du théâtre de l'Opéra-Comique national;
 Rosine, du théâtre de la rue Feydeau;
 Delcambre, basson du théâtre des Arts;
 Chalon (hautbois), Devienne (basson), Hugot (flûte), Duvernoy (clarinette), Frédéric Duvernoy (cor), Harau (cor), Gaveaux puîné, acteur et compositeur du théâtre de la rue Feydeau;
 Gaveaux aîné (clarinette), Gaveaux jeune (basson), du théâtre de la rue Feydeau;
 Lachnitt, compositeur; Mondonville (hautbois), Lebeau (clarinette), Lavit (basson); amateurs;
 Gavaudan, acteur du théâtre de la rue Feydeau;
 Fleury, violon (*idem*);
 Les citoyens des chœurs du théâtre de la rue Feydeau;
 Et un grand nombre d'autres qui n'ont pas donné leur nom.

Indépendamment de l'œuvre de Gaveaux, ces artistes exécutèrent différents morceaux dont voici le programme complet :

- 1° Ariette française, chantée par Gavaudan;
 - 2° Symphonie concertante de Devienne (pour flûte, clarinette et basson), exécutée par l'auteur, Duvernoy et Delcambre;
 - 3° Duos de cors, par Horace et Frédéric Duvernoy;
 - 4° Hymne à l'Éternel, de Racine et J.-B. Rousseau, musique de Lachnitt;
 - 5° Overture de Demophon, à grand orchestre;
 - 6° Air de *Corisandre*, de Langlé, chanté par la citoyenne Rosine;
 - 7° Scène de Barry et P. Gaveaux, par Chenard, la citoyenne Rosine et les chœurs.
- Discours prononcés, etc., sect. de Guillaume-Tell, n° 4, p. 17 et suiv. [Bibl. nat. Lc² 809; Arch. nat. D xxxviii 2, dossier 24.]*

Une collecte faite pendant le concert produisit 1127 livres.

79. L'Hymne du Panthéon, paroles de M. J. CHÉNIER, représentant du peuple, musique de CHERUBINI, de l'Institut national.



Chœur à trois voix d'hommes avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes en *ut*, 2 cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, timbales, tim-tim (*sic*), grosse caisse.

a. Partition chœur et orchestre, gravée (Mag. de mus. fêtes nat., 12° livr., in-4°, ventôse an III). [Bibl. Cons., vol. *Musique nationale*; Bibl. Nantes, 22208; Bibl. Berlin.]

b. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 78, p. 367.)

Cet hymne est celui dont il est question dans le registre des délibérations du Comité d'Instruction publique à la date du 28 fructidor an II (14 septembre 1794); le titre n'est pas indiqué, mais son objet et le nom des auteurs suppléent à cette lacune :

Le cortège, remis en marche et arrivé au Panthéon, l'Institut exécutera, à l'entrée du corps de Marat, une musique mélodieuse dont le caractère doux et tranquille peindra l'immortalité. Le corps étant déposé, on exécutera un *grand chœur à la gloire des martyrs de la liberté et de ses défenseurs*, paroles de Chénier, musique de Cherubini. (Arch. nat. AF* II, 32, p. 7; AD VIII 16; AD VIII 19; *Journal de Paris* 19 sept. etc.)

Cette indication est corroborée dès la première strophe par le texte qui évoque les ombres « des martyrs de la liberté ». Il ne peut donc y avoir d'hésitation.

On exécuta ce morceau le jour de la 5^e sans-culottide de l'an II-21 septembre 1794, à la « fête en l'honneur de Marat », pour laquelle il fut copié une soixantaine de parties séparées d'instruments qui ont disparu, mais dont la perte n'est pas à déplorer, la partition complète ayant été publiée. Le détail de cette fourniture donne une idée de l'importance numérique de l'orchestre :

Première flûte.....	3 parties.	Deuxième basson.....	4 parties.
Deuxième flûte.....	3 —	Serpent.....	4 —
Première clarinette.....	8 —	Contrebasse.....	12 —
Deuxième clarinette.....	8 —	Tuba corva.....	1 —
Première trompette.....	2 —	Buccin.....	1 —
Deuxième trompette.....	2 —	Timbales.....	2 —
Premier cor.....	4 —	Tam-tam.....	1 —
Deuxième cor.....	4 —	Grosse caisse.....	2 —
Trombones.....	3 —	Cimbales.....	2 —
Premier basson.....	4 —		

[Arch. nat. F¹⁷ 1291.]

La « Vocale » comportait 50 parties : haute-contre 15, tailles 15, basses 20.

La partition gravée (a) ne porte pas trace des parties de contrebasses à cordes, pour la simple raison que l'adjonction avait pour résultat de renforcer les bassons et serpents.

Le scripteur du mémoire de dépenses désigne comme auteurs de l'*Hymne du Panthéon* : Chénier et Méhul. C'est un lapsus que la partition susdite, publiée par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, permet de rectifier avec certitude. Il n'y a pas de doute possible, la paternité de l'œuvre appartient bien à Cherubini, l'un des membres éminents de l'Institut national de musique et des associés dudit Magasin, lequel l'a d'ailleurs inscrite sur l'*Agenda* contenant la liste de ses œuvres.

Cet hymne forme une scène qui se développe en 273 mesures; par conséquent, il n'y a pas de strophes se répétant sur un même motif. C'est une superbe composition, savamment écrite, dans laquelle l'auteur s'est plus attaché à produire des impressions qu'une suite de mélodies. Profond technicien, il arrive à l'effet au moyen des ressources de la science plus que de l'imagination. A ce point de vue, son œuvre est remarquable; elle présente bien le caractère convenable.

L'hymne débute par un prélude funèbre dans lequel se succèdent des accords soutenus, des roulements de timbales, des dessins chromatiques et de courts fragments mélodiques que les instruments répètent tour à tour, sortes de plaintes qui s'exhalent, accusant une douloureuse expression. Puis un chœur de voix d'hommes, en des accords entrecoupés de coups de tam-tam, évoque l'ombre des martyrs de la liberté; des successions chromatiques et des syncopes (mes. 27) accentuent ses gémissements. Les suspensions de voix sont habilement pratiquées, et leur unisson (mes. 58-60) produit un effet majestueux. La deuxième partie : « Votre sang demande vengeance » (*allegro moderato*), est heureusement soulignée par une originale et excellente formule d'accompagnement syncopé, qui a été souvent reproduite depuis, par Berlioz (*La prise de Troie*) et par G. Bizet (*Carmen*) entre autres. L'hymne s'achève par le serment de mourir pour la République et pour les droits du genre humain; il est assez développé et très mouvementé, grâce à la variété des procédés. Les voix s'y répondent ou s'associent en de fréquents unissons; parfois elles scandent les paroles syllabe par syllabe, chacune étant coupée par un silence (mes. 226). Les modulations sont très ingénieuses (mes. 220 et suiv.) et la hardiesse des retards dans l'harmonie vocale est à signaler (mes. 227 et surtout 228-229). L'orchestre n'a pas à doubler servilement le chœur, il a son rôle propre qui contribue très heureusement à l'intérêt de l'œuvre.

80. Hymne à la Liberté, par CARON, sur le chant *O Salutaris*, à trois voix, par GOSSEC, de l'Institut national de musique.



- a. Trio sans accompagnement, gravé (in-4°, au Mag. de mus. fêtes nat.). [Bibl. nat. Vm⁷ 7071; Bibl. Nantes, 22208.] Annoncé dans le *Journal de Paris*, 5^e sans-culotide an II-21 septembre 1794, p. 2538, et dans les *Affiches* du même jour.
- b. Trio sans accomp. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém. de la Rév.*, n° 89, p. 446.)

L'œuvre de Gossec, dans sa forme initiale, date de 1782; elle fut composée dans une circonstance que nombre d'écrivains ont fait connaître, mais qu'il convient de rappeler. Le secrétaire de l'Opéra, M. de la Salle, réunissait assez souvent à sa table, dans sa propriété de Chenevières, près de Sceaux, Gossec et quelques artistes de l'Opéra. Un jour, le curé de ce village s'y trouva avec ce compositeur et les célèbres chanteurs Laïs, Chéron et Rousseau. Il les pria de chanter à son église, ce à quoi ils consentirent en demandant à Gossec de composer un motet à cette occasion. Celui-ci écrivit alors un *O salutaris* à trois voix, sans accompagnement, qui fut chanté le jour même à la paroisse, et accueilli avec la plus grande satisfaction, le 9 décembre 1782, au Concert spirituel donné aux Tuileries. La vogue de ce morceau fut grande et durable; nous avons relaté dans notre historique *Le Concert spirituel* les applications dont il fut l'objet. Il est d'une écriture élégante, avec un peu trop d'ornements peut-être pour un hymne religieux; à remarquer les imitations aux mesures 39 et 41. Le talent des chanteurs le fit valoir et la perfection de leur exécution ne fut certainement pas étrangère à son succès.

Après douze années, celui-ci n'était point épuisé, et les événements n'en permettant plus l'exécution à l'église ni au concert avec son texte latin, on en fit d'abord une transcription instrumentale, puis une adaptation sur des paroles françaises. Au concert que les musiciens de la garde nationale parisienne offrirent le 30 brumaire an 11 (20 nov. 1793), dans la salle du théâtre Feydeau, on entendit cet *O salutaris*, transcrit pour trois cors (C. PIERRE, *B. Sarrette* . . . , p. 48). L'année suivante, cette œuvre fut transformée en *hymne à la liberté* par Caron, et publiée au Magasin de musique des artistes de la garde nationale. On n'en a point signalé d'exécution sous cette nouvelle forme. L'œuvre n'était d'ailleurs pas accessible à la masse; par sa nature, elle exigeait le concours d'artistes expérimentés.

Une autre tentative d'adaptation fut faite plus tard sans grand résultat, dans l'oratorio *Saül* représenté à l'Opéra en 1803. L'*O salutaris* de Gossec y fut intercalé avec ces paroles : « Ô toi! qui des Hébreux . . . », mais le talent des chanteurs était loin de valoir celui des créateurs et le nouveau texte n'égalait point en douceur et en harmonie le texte latin.

Au cours d'expériences sur la propagation du son, Delbois, Laïs et Chéron, de l'Opéra, chantèrent l'*O salutaris* de Gossec sur la tour méridionale de Notre-Dame; il fut perçu de Montrouge.

81. Hymne à la Fraternité, paroles de Th. Désorgues, musique de Cherubini, de l'Institut national.



Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes, 2 cors en *fa* et 2 en *si b*, 2 trompettes en *si b*, 2 bassons, serpent, grosse caisse, cymbales et tambour turc (a); ou avec accompagnement

d'orchestre : violons, basses et contrebasses, petites flûtes, clarinettes, bassons, trompettes en *fa* et en *si b*, cors en *fa* et en *si b*, serpent, tambour turc (*b*).

- a. Partition chœur et musique d'harmonie, mss. (n° 116² du Catalogue de la vente Cherubini, par Bottée de Toulmon, 1842, p. 13). [Bibl. de Berlin.]
- b. Parties séparées de chœur et d'orchestre (moins les altos), manuscrites. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 17.]
- c. Partition de chœur, autographe. [Bibl. Cons. vol. n° 10948.]
- d. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 25, in-8°, prix 4 sols). [Bibl. nat. Vm⁷ 16787 à 16789, 16792; Bibl. V. P. 7286; Bibl. Op.; Bibl. Ch. Dép.; Arch. nat. AD VIII, 36; Br. Mus. E 1717 b (8)]; annoncé dans le *Journal de Paris* du 21 vend. an II-14 oct. 1794, et dans les *Affiches*, etc., du 25 vendémiaire.
- d' Arrang. pour piano forte (*Affiches* . . . 25 vendémiaire an III).
- e. Chant avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons (Rec. des *Époques*, p. 86). [Bibl. Cons. vol. 26183.]
- f. Partition chœur et orchestre symphonique, reconstituée par C. PIERRE, mss. [Bibl. de l'auteur.]
- g. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 60, p. 293.)

Suivant arrêté du Comité d'Instruction publique en date du 1^{er} jour complémentaire an II-17 septembre 1794, le Magasin de musique eut à fournir 17,000 exemplaires de l'édition *d*, pour être distribués à la Convention, aux citoyens et aux quatorze armées de la République, à raison de 1,000 chacune. [Arch. nat. AFII* 32 et F¹⁷ 1291.]

Ce chœur fut chanté à la fête de la cinquième sans-culottide (21 septembre 1794), célébrée à l'occasion des victoires des armées de la République et de la translation des cendres de Marat au Panthéon. (*Journal de Paris* du 21 vendémiaire an III; *Affiches* . . . du 25.)

La mention portée au titre de l'édition *e* : « Chanté dans le jardin national des Tuileries, le 1^{er} vendémiaire an II, époque de l'anniversaire de la fondation de la République », est donc erronée.

Le mémoire de dépenses, pour l'audition du 21 septembre 1794, comprend des parties copiées de flûtes, clarinettes, cors, trompettes, bassons, serpent, contrebasses, cymbales, tambour turc. [Arch. nat. F¹⁷ 1291.]

Cette œuvre est du type à strophes répétées alternativement et à l'unisson sur le même motif par les voix diverses, avec refrain en chœur. Si elle est peu originale sous le rapport de la mélodie, elle est remarquable par le mouvement et la plénitude de l'harmonie. Citons l'emploi simultané de cors et trompettes de tonalités différentes qui se généralisa par la suite.

82. Les rois, les grands, les prêtres, ronde patriotique, musique du citoyen CAMBINI.



La France é - tait la nour - ri - ciè - re des grands, des prêtres et des rois

Chant avec accompagnement de musique d'harmonie : hautbois et clarinettes, cors, bassons, trombone, serpent et orgue.

- a. Partition chant et instruments (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7062.]
- b. Chant seul (Imbault n° 3, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 7069, 16755; Bibl. Op.] *Affiches*, annonces, etc., du 9 vendémiaire an III-30 septembre 1794.

83. Hymne funèbre en l'honneur de nos frères morts en combattant pour la liberté, avec récit et chœur et accompagnement d'orchestre, paroles du citoyen Joseph LAVALLÉE, musique du citoyen J.-F.-A. LEMIERE. (Cet hymne est fait pour être exécuté dans les fêtes décadaires.)



Mâ - nessa - crés des vengeurs

Paroles insérées dans les *Affiches* du 30 août 1792, n° 30 (p. 3741); *Chronique de Paris* 30 août, p. 970.

Chœur à quatre voix, avec récit et accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 hautbois et flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *mi b*, 2 bassons, trombone, timbales.

Parties séparées de chœur et d'orchestre, gravées (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7085, 8797.] Édition annoncée dans les *Affiches* du 9 vendémiaire an 11-30 septembre 1794 et dans le *Journal de Paris* du 29 ventôse-20 octobre.

La *Chronique de Paris* et les *Affiches* du 30 août 1792 contiennent cet hymne avec cette indication : « Hymne chanté samedi 25 août, au théâtre de M^{lle} Montansier, en l'honneur de nos frères morts à la journée du 10, paroles de Joseph Lavallée, musique de Frédéric Lemièrre, fédéré breton ». Les *Affiches* la font suivre de cette protestation formulée par Lemièrre :

M. Gossec, ci-devant maître de musique de la ci-devant Sainte Chapelle, n'a pas fait exécuter cette hymne à la fête funèbre, sous prétexte qu'il n'avait que des instruments à vent à ses ordres. Plusieurs jeunes artistes se plaignent que, dans toutes les fêtes nationales, les hymnes sont exclusivement musique de M. Gossec et paroles de M. Chénier du club de la Sainte Chapelle.

Un peu plus tard, à propos de la représentation de *l'Offrande à la liberté*, le rédacteur des *Spectacles de Paris* enregistra les plaintes des artistes et s'en prit personnellement à Gossec (v. *B. Sarrette* ... p. 112 et 113, note 1).

Hymne composé et exécuté en 1792 pour une circonstance particulière. En le publiant deux ans plus tard, on lui donna un caractère général, dans le titre du moins, permettant de le proposer pour les fêtes décadaires. C'est en raison de cette destination plus étendue que nous avons classé à l'année 1794 ce morceau qui pouvait être placé, bien qu'inédit, parmi ceux de 1792.

84. Hymne à la Victoire.



Fran - çais, fran - çais foulez aux pieds dans le tem - ple des lois

Chœur à quatre voix, avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes, 2 cors, 2 bassons, trombone.

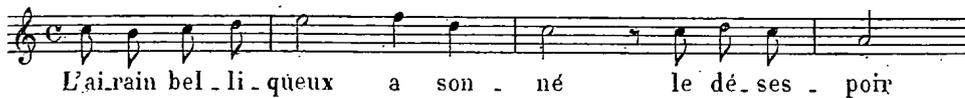
Partition manuscrite [Bibliothèque du Conservatoire, vol. 10950].

Comprend environ 250 mesures; voici l'un des couplets :

Frappez, immortalisez-vous,
Soldats français, troupe aguerrie.
L'Europe applaudit à vos coups;
Vos coups ont sauvé la patrie.
En vain d'illustres potentats
Ont su provoquer les tempêtes :
Elles fondent sur leurs états
Et n'ont grondé que sur leurs têtes.

Cette œuvre sans date, ni noms d'auteurs, a été attribuée à tort à Cherubini, par un bibliothécaire.

85. Ode sur nos Victoires, par le citoyen ARNAULT, auteur de *Marius à Minturnes*, lue au théâtre de la République, musique de CAMBINI.



L'airain bel li-queux a son-né le dé-ses-poir

Chant avec accompagnement de musique d'harmonie : hautbois et clarinettes, cors, basson, trombone, serpent.

Partition chant et orchestre, gravée (Imbault). [Bibl. nat. Vm⁷ 7060.] *Affiches*... 6 therm. (24 juillet). [Bibl. nat. Inv. V 28371.]

86. Hymne à Jean-Jacques Rousseau, paroles de M.-J. CHÉNIER, représentant du peuple, musique de GOSSEC, de l'Institut national. Chanté au Panthéon le 20 vendémiaire an 3^e de la République.



Toi qui d'É-mile et de So-phi-e Des-si-nas les traits in-gé-nus

Paroles publiées dans le *Journal de Paris* du 20 vendémiaire; la *Décade philosophique*, t. III, p. 164; *Annales patriotiques* du 21 vendémiaire, p. 312.

a. Solo et chœur avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., in 4°). [Bibl. nat. Vm⁷ 7088, 16907 et 16908.]

b. Chant pour une voix avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 32, in-8°), annoncé dans les *Affiches* du 19 vendémiaire an III-20 octobre 1794. [Bibl. nat. Vm⁷ 16909; Br. Mus. E 1717 b (12); Bibl. Nantes, 22208; Bibl. Op.]

c. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (Rec. des *Époques*, p. 89.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]

d. Partition solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, n° 83, p. 394.)

La partition complète — orchestre et chœur — de cette œuvre n'a pas été retrouvée, et M. J. Tiersot n'a eu connaissance que de l'extrait pour une voix : « La partition de l'hymne à J.-J. Rousseau semble être perdue; « les seuls vestiges qui m'en soient connus sont une feuille volante renfermant le chant et la basse, ainsi que l'arrangement donné dans les *Époques de la Révolution* », a-t-il dit dans le *Ménestrel* (24 juin 1894, p. 194, col. et note 2).

Pourtant la partition de solo et chœur — plus complète conséquemment que les fragments cités par notre confrère — existait en plusieurs exemplaires à la Bibliothèque nationale.

Grâce à ce document, il nous a été possible de publier en entier l'hymne de Gossec. Nous avons suppléé à l'absence des parties d'orchestre par la réalisation au piano de la basse placée sous le chant, et, à partir du chœur, nous avons reproduit l'harmonie de l'auteur donnée par les parties vocales.

Ainsi que le constate le fragment d'une lettre du 17 vendémiaire reproduit en fac-similé dans notre volume *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*, Gossec dut passer trois nuits alors qu'il souffrait d'une vive fluxion dentaire, pour composer cet hymne, par suite du retard apporté à la remise des paroles par le poète et à la délivrance des arrêtés par les autorités. S'étonnera-t-on, dans ces conditions, que l'œuvre soit du nombre de celles dont il n'y a rien à dire ?

87. Hymne à J.-J. Rousseau, paroles de Th. DésORGUES, musique de L. JADIN.



En fin sur les bords de la Seine Revient le vainqueur de nos lois

Chœur avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *fa*, 2 bassons, serpent.

- a. Partition chœur et orchestre, manuscrite. [Bibl. Cons., vol. 10949.]
- b. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 29.]
- c. Chant avec basse chiffrée, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., rue Joseph, in-8°, n° 26). [Bibl. nat. Vm⁷ 16941, 16942; Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. V. P. 7286; Bibl. Op.; Bibl. Ch. Dép.] *Affiches, annonces* du 19 vendémiaire an III-10 octobre 1794. Autre titre : Ode à J.-J. Rousseau.
- d. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., 7° livr., in-4°, vendémiaire an III). [Bibl. Cons., vol. *Musique nationale*; Bibl. Nantes, 22207.]
- e. Partition chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 84, p. 398.)

Cet hymne est d'un caractère tout différent de celui de Gossec, et de moindre développement. Il comprend seulement un prélude de quatre mesures, un couplet de seize mesures pour une voix, un refrain en chœur de quatre mesures avec, pour ritournelle, l'air composé par J.-J. Rousseau sur trois notes. A noter une jolie modulation (mes. 15-16).

Nous donnons un fac-similé de la partition autographe dans notre volume *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*.

On a gravé par erreur dans l'édition *e* et sur le thème ci-dessus « vainqueur » au lieu de « vengeur » (3^e mesure).

88. Ode sur la situation de la République durant la tyrannie décenvirale, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de CATEL.



O vaisseau de l'État fais un dernier effort Vaisseau battu par les orages

Paroles tirées de l'*Ode sur la situation de la République française durant l'oligarchie de Robespierre et de ses complices*, prairial l'an 2° (juin 1794), 26 str. *Timoléon*. . . [Bibl. nat. Yth. 17303.]

- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (Rec. des *Époques*, p. 79.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]
 b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 99, p. 468.)

L'absence d'édition antérieure à la formation du « Recueil des Époques » nous fait croire que ce chant a été composé seulement pour cet ouvrage. Aucune trace d'exécution n'est restée. Le poème est de ceux qui prêtent peu à la musique; le sujet n'a rien de musical et un même chant ne saurait s'adapter sans disparate aux 24 strophes du poète. La persistance des imitations dans l'accompagnement constitue une très heureuse application de la science.

89. Chant patriotique : « Quelle ardeur, ô Français, quel fortuné présage . . . ».

Parties séparées gravées, avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 flûtes et hautbois, 2 cors en *ut*, 2 trompettes, 2 trombones, 2 bassons, timbales. [Arch. nat. F¹⁷ 1243.]

90. [Scène dithyrambique, exécutée le 20 vendémiaire à la manufacture d'armes de Versailles, à l'occasion de l'anniversaire de son installation, paroles de Félix NOGARET, musique de GIROUST.]



- c. Parties de chœur, gravées au Mag. de mus. fêtes nat., in-4°, tirage à part. [Bibl. nat. Vm⁷ 7086; Bibl. Cons., carton *chans. patr.* et n° 26679; Bibl. Op.; Bibl. Nantes, 22208.]
- d. Chant avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., n° 29, in-8°, annoncé dans le *Journal de Paris* et les *Affiches*, annonces du 30 vendémiaire (21 oct. 1794). [Bibl. nat. Vm⁷ 16979 (*Le chant des triomphes de France*), 16980 (*Le chant des triomphes de la Rép. fr.*); Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. Op.; Br. Mus. E 1717 b (9).]
- e. Partition chœur et instruments reconstituée par C. PIERRE, manuscrite. [Bibl. de l'auteur.]
- f. Partition chœur et piano (C. PIERRE, *Musique exécutée*, etc., p. 86). [Bibl. Cons., vol. 27698; Bibl. nat. Vm⁷ 7956.]
- g. Arrangement pour musique d'harmonie (voir n° 2323*).

Chœur chanté le 30 vendémiaire an III (21 octobre 1794) pour la célébration des victoires des armées et de l'évacuation complète du territoire (*Journal de Paris*, 30 vendémiaire).

D'allure fière et martiale, la mélodie — bien qu'absolument originale — n'est pas sans rappeler, par instants, l'air de *Richard Cœur-de-Lion* (Si l'univers entier m'oublie). Des anticipations — un peu osées pour l'époque — une suite de tierces descendantes à la basse (mes. 5 à 8) sont à signaler, ainsi que l'altération de la tierce (mes. 19), renouvelée de la *Marseillaise* et du *Chant du départ*. Le rôle de l'orchestre, composé seulement d'instruments à vent, consiste surtout à soutenir les voix en les doublant. Cependant les instruments ne jouent pas toujours simultanément; ils entrent tour à tour et alternent entre eux par intervalles. Il en résulte plus de couleur, et l'ensemble échappe à la monotonie qui se rencontre dans les œuvres où ils sont tous employés jusqu'à la fin du morceau. La présence des hautbois — exclus assez souvent — est aussi à noter.

Ce chœur est un de ceux que nous fîmes entendre à la soirée donnée par la *Société de l'histoire de la Révolution*, le 26 mars 1898.

92. Hymne à la Victoire, sur l'évacuation du territoire, paroles de LACOMBE, musique d'ADRIEN l'Aîné.



Où sont - ils ces rois su - ri - eux De qui la superbe in - so - len - ce

Solo et chœur à quatre voix, avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites et grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes en *fa*, deux cors en *fa*, trombone, basse, 2 bassons, serpent, contrebasse (à cordes), timbales, tambour ture.

- a. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 12.]
- b. Chant et basse chiffrée, gravé sous ce titre : *L'évacuation du territoire de la République, chant de guerre* (Mag. de mus. fêtes nat., rue Joseph; in-8°, n° 24), variantes. [Bibl. nat. Vm⁷ 16721; Bibl. V. P. 7286; Bibl. Op.; Br. Mus. E 1717 b (6); Arch. nat. AD VIII 36.]
- c. Chant avec basse, autre édition in-8° du Magasin, sans numéro d'ordre. [Bibl. Op.]
- d. Chant avec basse, autre édition in-8° du Magasin, rue des Fossés-Montmartre. [Bibl. V. P. 7286.]
- e. Partition solo, chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (ms.). [Bibl. de l'auteur.]
- f. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém. de la Révol.*, n° 61, p. 297.)

Œuvre composée en vue de la fête « relative aux victoires rapides de nos armées et à l'entière évacuation du territoire républicain » décrétée le 3 vendémiaire an III pour le 10, puis reportée au 30, mais dont l'exécution n'est pas spécialement signalée dans les comptes rendus de la cérémonie officielle. Un *Hymne à la victoire sur l'évacuation du territoire français*, dont l'auteur n'est pas désigné, précéda la représentation du ballet *Télémaque*, le 30 vendémiaire, au théâtre des Arts (Opéra).

La composition d'Adrien n'offre rien de saillant; c'est une marche militaire sans grande invention mélodique, pour solo et chœur avec accompagnement d'instruments à vent. A peine y a-t-il à mentionner les réponses en imitation entre le chant instrumental et les basses (mes. 25-26).

93. Scène patriotique [paroles de DERCY, musique de LESUEUR].



C'est peut-être obtenu la victoire Braves français sachons en profiter

Chœur à voix d'hommes, avec accompagnement de musique d'harmonie : petites et grandes flûtes, clarinettes, hautbois, trompettes, cors en *mi b* et cors en *ut*, trombones, bassons de chœur, bassons d'accompagnement, serpent, tuba curva, contrebasses (à cordes), timbales.

a. Parties séparées manuscrites : haute-contre, tailles, basses-tailles, basses-tailles des chœurs, basses pleines; première clarinette. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 34.]

b. Partition chœur et piano (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 88, p. 420.)

Les parties ci-dessus (a) ont simplement pour titre « Scène patriotique » ou « Scène patriotique à grand chœur », sans noms d'auteurs; sur une seule figure le nom de Lesueur, encore est-ce par addition postérieure.

Plusieurs indices nous ont fourni le nom du poète et confirmé celui du musicien. En premier lieu, nous trouvons au programme du concert donné par l'Institut national de musique dans la salle du théâtre de la rue Feydeau, le 17 brumaire an III (7 novembre 1794), un « chœur patriotique, paroles de Dercis, musique de Lesueur ». (Cf. C. PIERRE, *B. Sarrette et les origines du Conservatoire*, p. 101.) D'autre part, nous avons vu dans une note de copie de musique faite pour ce concert, reproduite ci-dessous, le détail des parties fournies d'un « hymne patriotique, musique de Lesueur, paroles de Dercis » (Arch. nat. F¹⁷ 1291), répondant absolument à la nature des parties de chœur existant au Conservatoire, laquelle note contient un autre détail affermissant notre conviction. Une dépense pour « coupures » faites sur les parties livrées à l'époque y est facturée, et précisément, l'on trouve sur les parties qui nous sont parvenues, des coupures ou passages supprimés à l'encre ou au crayon rouge, ainsi qu'un certain nombre de pages cousues. (Voir plus loin, note 1.)

Nous pourrions ajouter quelques déductions tirées de l'œuvre elle-même et de la manière de son auteur; point n'en est besoin, puisque nous sommes en présence de faits précis dont le rapprochement nous a permis d'identifier sûrement une œuvre inconnue jusqu'ici par suite du défaut de

renseignements la concernant et qui, pour ce motif, n'a pas été signalée par nos confrères. (Cf. C. PIERRE, *Sur quelques hymnes et faits de la Révolution*, § 26, p. 22.) Ainsi l'on connaît le nom des auteurs, l'origine de l'œuvre, l'époque de son exécution, en même temps que la provenance des parties en possession du Conservatoire.

Dercy fut en plusieurs occasions le collaborateur de Lesueur, auquel il fournit plusieurs livrets d'opéras. Il eut aussi une pièce représentée à la Comédie-Française (v. ch. III § 2).

Dans un compte rendu de ce concert nous lisons que le « chœur du citoyen Lesueur est d'un effet piquant par l'arrangement des parties et la coupe des effets, qui permettent d'entendre toutes les paroles et les moindres détails de l'harmonie ».

Malheureusement, par suite de la disparition d'un grand nombre de parties et de l'absence de partition, nous ne pouvons étudier l'œuvre de Lesueur dans son intégralité. S'il nous a été permis de reconstituer à peu près complètement la partie chorale, la partie de clarinette, la seule qui soit restée, est insuffisante à faire connaître le rôle des autres instruments.

Pourtant elles furent nombreuses, l'assurance nous en est donnée par ce mémoire que nous avons déjà signalé :

Copie d'un hymne patriotique, musique du citoyen Lesueur, paroles du citoyen Dercis, pour le concert donné par l'Institut national de musique sur le théâtre de la rue Feydeau, le 17 brumaire an 3^e de la République française.

	Pages.		Pages.
20 clarinettes.....	580	6 cors en <i>ut</i>	69
4 trompettes.....	36	10 bassons des chœurs.....	260
2 flûtes.....	26	3 serpents.....	78
2 petites flûtes.....	132	4 contrebasses.....	112
6 bassons d'accompagnement..	50	3 trombones.....	42
4 hautbois.....	65	1 timballe.....	6
6 cors en <i>mi</i> bémol.....	16	tuba.....	4
8 basses récitantes.....	200	5 basses-tailles.....	176
3 hautes-contre corifées.....	69	6 basses-tailles.....	115
3 tailles corifées.....	66	8 haute-contre des chœurs....	138
3 basses corifées.....	69		
8 tailles.....	184	TOTAL.....	2,516

2,516 pages à 4 s. font la somme de 503[#] 4 s.

Pour coupures dans les principales parties de chant et d'orchestre, pendant la nuit du 16 au 17, quatre hommes employés à 15[#] chacun font.....

60

TOTAL..... 563[#] 4 s.

Je soussigné reconnais avoir reçu de l'administration de l'Institut national, la somme de cinq cent soixante-trois livres 4 sols pour acquit du présent mémoire de copie de musique pour le concert exécuté par l'Institut, le 17 brumaire an 3^e de la République française une et indivisible.

Paris, ce 25 brumaire an 3^e (15 nov. 1794).

THUÉMÉ.

[Arch. nat. F⁷ 1291.]

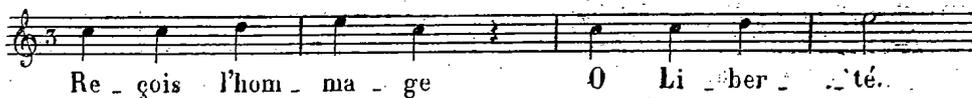
Le sujet de cette scène consiste dans une exhortation à la destruction du despotisme en portant l'épouvante chez les tyrans; dans une invocation à la « sainte liberté », suivie d'un serment contre le traître à la patrie « qui demanderait un roi . . . : plutôt la mort que l'esclavage! . . . », etc.

Sur cette donnée d'une cinquantaine de vers, Lesueur a écrit une importante composition — elle ne comporte pas moins de 664 mesures — qui frappe tout d'abord par le caractère classique et la sobriété. Les développements sont peut-être un peu longs pour l'exécution; il en parut certainement ainsi, puisque les parties qui nous sont parvenues portent la trace de longues coupures¹. L'impression fut favorable, on l'a vu par la brève appréciation que nous avons reproduite ci-dessus, et, il faut le reconnaître, elle était absolument justifiée. Avec les seules voix d'hommes — parfois divisées — Lesueur réussit à donner de l'intérêt et de la variété à son œuvre; l'orchestre, autant que l'on peut en juger, n'avait qu'un rôle tout à fait secondaire. Sans prélude pompeux, le récitatif, dit à l'unisson par seize voix de basse, commence dès l'accord tonal; puis toutes les voix entrent, dialoguant en se répondant par imitations. Un peu plus loin (mes. 83-94), on remarque un effet d'un réalisme intelligent dans l'application de la musique aux paroles : les notes hachées et chantées à mi-voix expriment bien l'épouvante et la surprise. Ce procédé se retrouve dans plusieurs autres œuvres du répertoire des fêtes nationales, et plus tard, Meyerbeer l'employa tout aussi heureusement.

L'hymne *O sainte liberté* (mes. 220) manque d'intérêt mélodique, mais non de grandeur, grâce à un rythme bien trouvé; le passage *O liberté* (mes. 470-480) est très beau. La musique de Lesueur, on ne l'ignore point, procède surtout par effets d'ensemble, par impressions. On remarquera encore la combinaison du récitatif initial et de l'hymne à la liberté, chantés simultanément par huit basses-tailles à pleine voix et par le chœur entier *mezza voce* (mes. 431).

L'œuvre s'achève par des reprises de motifs plus ou moins développés ou traités différemment. La fin est très énergique.

94. Hymne à la liberté, par le citoyen LANSEL.



a. Trio sans accompagnement, partition manuscrite [Bibl. Op. : *Chants politiques*].

Date indéterminée.

1795.

95. Strophes pour l'anniversaire de la juste punition du dernier roi des Français, paroles du citoyen DESFORGES, musique

¹ Les 217 premières mesures furent supprimées à l'exécution, et dans le courant de l'œuvre l'on passa les suivantes : 424-447 et 464-479.

du citoyen FERAY : « Despotisme insolent, ton règne affreux expire . . . ».

Paroles imprimées. [Bibl. nat. Ye 55471-1132; Arch. nat. carton AD VIII 19, vol. 8^s, p. 175; AD VIII 36; Bibl. V. P. 8521.]

Le titre de l'édition des paroles seules est celui-ci : *Hymne patriotique chanté à la fête du 2 pluviôse pour la commémoration du supplice du dernier tyran roi*, etc. [Arch. nat. AD VIII 36.]

La musique n'est pas connue; nous savons seulement par la note du copiste qu'il y avait un accompagnement de hautbois, clarinettes, cors et bassons et que la partie vocale était confiée à six coryphées (haute-contre), joints à un chœur de voix d'hommes. Voici, d'ailleurs, le texte de ce document :

FÊTE DU 2 PLUVIÔSE.

Chœur du citoyen Feray.

	Pages.		Pages.
6 premières clarinettes à 2 pages.	12	3 premiers cors à 1 page	3
6 deuxièmes clarinettes à 2 pages.	12	3 deuxièmes cors à 1 page	3
2 premiers hautbois à 2 pages . .	4	3 premiers bassons à 1 page	3
2 deuxièmes hautbois à 2 pages .	4	3 deuxièmes basson	3
<i>Vocale.</i>			
6 haute-contre coriphés à 5 pages.	30	10 tailles à 1 page	10
8 haute-contre des chœurs à 1 p.	8	14 basses à 1 page	14
TOTAL des pages . 106.			
106 pages à 4 sols font		21 ^{fr} 4 s.	
25 exemplaires d'une chanson		18	
		39 ^{fr} 4 s.	
TOTAL			

L'œuvre était, on le voit, de modestes proportions.

Feray en fit hommage le 30 nivôse III (19 janvier 1795) au Comité d'Instruction publique, qui arrêta qu'elle serait chantée par l'Institut national de musique, le 2 pluviôse (21 janvier), à la séance de la Convention. (Arch. nat. A. F.* II 32.)

Feray avait fait exécuter quelques morceaux au Concert spirituel. Il mit en musique plusieurs chants patriotiques qui ne nous sont pas parvenus (voir ch. III § 3). C'était, au dire de T. Rousseau, un musicien chanteur plein de délicatesse et de goût, ci-devant « attaché au chapitre de Paris et maintenant (1792) maître de chapelle de l'église Saint-Roch ». (*Les Chants*, etc., p. 150.)

96. Hymne, exécuté le 2 pluviôse III (21 janvier 1795), musique du citoyen Xavier LEFÈVRE, de l'Institut national :

Nous bénissons l'Éternel,
L'Éternel bénit nos armes . . .

Cet hymne comprenait un accompagnement de flûtes, hautbois, clarinettes, cors, bassons, trompettes, trombones, serpent et timbales. (Arch.

nat. AF* n 32, F¹⁷ 1291.) C'est tout ce que l'on en sait. D'après le détail du mémoire de copie, on peut conclure que c'était un morceau à strophes pour soli avec refrain en chœur à voix d'hommes et de femmes :

Chant.

	Pages.		Pages.
3 chant à 31 pages font.....	93	6 tailles à 2 pages.....	12
12 dessus à 2 pages.....	24	8 basses à 2 pages.....	16
6 haute-contre à 2 pages.....	12		

Orchestre.

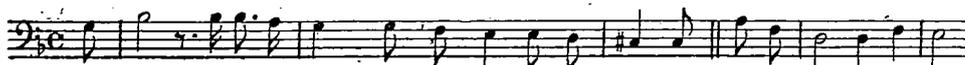
	Pages.		Pages.
4 premières clarinettes à 2 pages..	8	2 premiers hautbois à 2 pages..	4
4 deuxièmes clarinettes à 2 pages..	8	2 second hautbois à 2 pages....	4
4 premiers bassons à 2 pages....	8	1 première trompette.....	2
4 deuxièmes bassons à 2 pages..	8	1 deuxième trompette.....	2
4 premiers cors à 2 pages.....	8	3 trombones.....	6
4 deuxièmes cors à 2 pages.....	8	1 timbales.....	1
4 serpents à 2 pages.....	8		
2 premières flûtes à 2 pages....	4	TOTAL.....	240
2 deuxièmes flûtes à 2 pages....	4		

240 pages à 4 s. font.....	48#
Une journée pour les corrections.....	6
TOTAL.....	54#

POUR ACQUIT : LEFÈVRE.

[Arch. nat. F¹⁷ 1291.]

97. Chant funèbre à la mémoire du représentant du peuple Féraud, assassiné à son poste le 1^{er} prairial an 3^e de la République. . . , paroles de BAOUR-LORMIAN, musique de MÉHUL.



Un deuil reli-gi-eux couvre au loin la Pa-tri-e Dans le temple des lois

Chant pour une voix avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes, trompettes en *ré*, 2 cors en *fa*, 2 bassons, serpent, 3 trombones.

- Parties séparées de chant et d'instruments, manuscrites (moins le second cor), intitulées : *Strophes sur la mort de Féraud*. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 38.]
- Chant avec accompagnement de clavecin, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., in-4°, impr. par arrêté du Com. d'Inst. pub. [Bibl. nat. Vm⁷ 17013; Bibl. Ch. Dép.] Annoncé dans le *Journal de Paris* du 16 prairial III-4 juin 1795.
- Chant (moins le récitatif) avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (Rec. des *Époques*, p. 93.) [Bibl. Cons., vol. 26183.] Intitulé : *Hymne sur la mort de Féraud*.
- Partition chant et instruments reconstituée par C. PIERRE, mss. [Bibl. de l'auteur.]
- Partition chant avec réduction de piano par C. PIERRE (ms.). [Bibl. Ch. Malherbe.]
- Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 66, p. 314.)

Exécuté à la séance de la Convention nationale le 14 prairial an III (2 juin 1795), pour la pompe funèbre en l'honneur de Féraud.

De même qu'à Gossec (voir n° 98), l'on prescrivit à Méhul de com-

poser hâtivement la musique de ce chant, témoin ce billet qu'il écrivait à ce sujet :

Je vous prie, mon cher maître, de ne point m'attendre ce matin; je viens de recevoir une espèce d'ordre de la part du Comité d'instruction publique pour composer à la hâte un chant funèbre à l'honneur de Ferraud. MÉHUL.

(A. Chailamel, *Hist. mus. de la Révolution*, et C. Pierre, *Le Magasin de musique*, etc., p. 73.)

Par arrêté du Comité d'Instruction publique, en date du 12 prairial an III (31 mai 1795), l'Institut national de musique fut chargé d'exécuter « la musique dans la cérémonie décrétée par la Convention pour le 14 et autorisé à s'adjoindre 50 chanteurs pour l'exécution des chœurs et hymnes funèbres ». Ces derniers reçurent 25 livres chacun.

Malgré la brièveté du délai, l'œuvre fut écrite, copiée, étudiée et chantée au jour dit. Cinq hommes passèrent une nuit pour la copie de ce chant et de celui de Gossec, formant 328 pages à 10 sous l'une, et ils reçurent en sus chacun une indemnité de 15 livres. L'impression au nombre de 2,000 exemplaires fut terminée le 16 prairial (4 juin), ainsi qu'en fait foi le reçu délivré par le bureau de distribution de la Convention. Il en coûta 4,000 livres (édition *b*). [Arch. nat. F¹⁷ 1291.]

On conçoit qu'une œuvre écrite dans ces conditions ne peut avoir de développement (elle ne comporte que 47 mesures), mais, bien qu'ayant été hâtivement produite, elle n'est pas sans valeur, comme on pourrait le supposer; elle est au contraire admirable. Ce chant de Méhul est des plus remarquables; tout y est à louer : sobriété, pureté des lignes et beauté du langage musical; les silences mêmes ont leur expression.

Citons les accords du prélude; l'altération du *fa* (mes. 6) — douloureusement emphatique — qui semble commander l'attention aux paroles du récitant; puis l'accord lugubre sur le mot *mort* (mes. 29) et la reprise d'une harmonie consonnante décisive, avec le mouvement primitif, sur la phrase : « Aux yeux du peuple souverain... ». Ainsi, quelques pages suffisaient à Méhul pour manifester son génie!

Malgré les années, l'œuvre reste belle, et l'impression fut vive encore lors de l'audition que nous en donnâmes au concert de la Société de l'histoire de la Révolution, le 26 mars 1898.

98. Chant funèbre sur la mort de Ferraud, représentant du peuple assassiné par les rebelles au sein de la Convention nationale, le premier prairial l'an III^e de la Rép. franç., paroles de COUPIGNY, musique de GOSSEC.



- a. Parties séparées de chant et d'instruments, manuscrites (moins le second hautbois, les seconds cors et des parties de chœur). [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 20.]
- b. Chant avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., n° 36, in-8°. [Bibl. Ch. Dép.; Arch. nat. AD VIII 36; Br. Mus. E 1717 b (28); Bibl. nat. Vm⁷ 16894; Bibl. Op.]. Annoncé dans le *Journal de Paris* du 16 prairial.
- c. Chant avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., in-8°, sans numéro, avec cette mention : « Imprimé par arrêté du Comité d'instruction publique, à l'imprimerie de l'Institut national de musique ». (*Journal de Paris* du 16 prairial an III.) [Bibl. nat. Vm⁷ 16891 à 16894; Bibl. Op.].
- d. Partition solo, chœur et instruments, reconstituée par C. PIERRE, manuscrite. [Bibl. de l'auteur.]
- e. Partition solo et chœur, avec réduction pour le piano, par C. PIERRE (mss.). [Bibl. Ch. Malherbe.]
- f. Partition solo et chœur avec piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 67, p. 317.)

Exécuté à la séance de la Convention, le 14 prairial an III (2 juin), à la cérémonie en l'honneur de Féraud (voir le n° 97).

Les éditions *b* et *c* offrent des variantes de prosodie et de rythme.

Trois jours seulement avant cette cérémonie, Gossec avait reçu du Comité d'Instruction publique l'ordre de composer la musique de ce chant :

Paris, 11 prairial de l'an 3^e de la République (30 mai 1795).

Je suis chargé, Citoyen, par le Comité d'instruction publique de t'envoyer la pièce de vers cy-jointe sur la mort de notre estimable et infortuné collègue Féraud, assassiné à son poste.

L'intention du Comité est que tu t'occupes toute affaire cessante de mettre cette pièce de vers en musique et de la faire imprimer au nombre de 2,000 exemplaires, de manière qu'elle puisse paraître et être distribuée aux membres de la Convention et au public le 14 du présent mois au matin, jour où se fera la pompe funèbre du représentant Féraud. Les exemplaires seront déposés au Comité.

Salut et fraternité. Signé : MASSIEU, président du Comité d'instruction publique.

(Arch. nat. F¹⁷ 1291, et C. Pierre, *Le Magasin de musique*, etc., p. 73, note 2.)

La copie en fut faite dans les mêmes conditions que pour l'œuvre de Méhul. Les 2,000 exemplaires furent fournis le 16 prairial moyennant 2,000 livres.

Ce chant de Gossec est de beaucoup inférieur à celui que Méhul composa sur le même sujet et pour la même cérémonie (voir n° 97). Malgré l'emploi d'éléments plus nombreux, Gossec n'atteignit pas la hauteur d'expression de son jeune confrère; il y a de bonnes intentions, mais...

L'introduction d'orchestre est bonne, le chant est passable; malheureusement l'harmonie est souvent gauche et insuffisante, et si les diverses combinaisons des voix donnent de la variété aux strophes, elles n'en rachètent point la pauvreté harmonique.

99. Stances pour l'anniversaire du 9 thermidor, paroles de Fabien PILLET, musique de CATEL.



Paroles dans le *Journal de Paris* du 9 thermidor an III (27 juillet 1795), p. 1348.

- a. Chant avec basse, au Mag. de mus. fêtes nat., n° 39, in-8°, annoncé dans le *Journal de Paris* du 8 thermidor (26 juillet). [Bibl. nat., Vm⁷ 16783, 16784; Bibl. Op.; Bibl. Ch. Dép.; Arch. nat. AD VIII 36; Br. Mus. E 1717 b (13).]
 b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 19, p. 110.)

Adopté par arrêté du Comité d'Instruction publique en date du 4 thermidor an III (voir n° 100) et fourni à 2,000 exemplaires par le Magasin de musique pour 3,000 livres, dont 1,000 furent livrés, le 9 thermidor, au bureau de distribution de la Convention nationale. (Arch. nat. F¹⁷ 1291.)

Exécuté à la séance de la Convention, le 9 thermidor an III (27 juillet 1795). Les parties copiées pour cette exécution n'ont pas été retrouvées (voir n° 100).

Simple couplets de quatre vers dont le motif musical d'une vingtaine de mesures est absolument nul, et d'une vulgarité telle qu'il fait songer à quelque figure de mauvais quadrille.

100. Chant du IX thermidor, paroles de Th. DESORGUES, musique de LESUEUR.



Le vous nous, un tribun per fi de De son orgueil foula nos droits

Paroles publiées dans la *Décade philosophique* du 20 thermidor III, p. 294; *Détail officiel*, etc., an VI, p. 7. [Bibl. nat. Lb⁴² 1948.]

- a. Chant avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., n° 41, in-8°; annoncé dans le *Journal de Paris* du 8 thermidor III (26 juillet 1795). [Bibl. nat. Vm⁸ 16976 à 16978; Bibl. Ch. Dép.]
 b. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (*Rec. des Époques*, p. 82). [Bibl. Cons., vol. 26183.]
 c. Partition chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 22, p. 117.)

Adopté par arrêté du Comité d'Instruction publique le 4 thermidor an III (22 juillet 1795) : « Le Comité, après avoir entendu la lecture de plusieurs stances composées par les citoyens Fabien Pillet et Désorgues pour l'anniversaire du 9 thermidor, arrête qu'elles seront mises en musique par l'Institut national de musique et imprimées au nombre accoutumé pour la distribution à la Convention nationale et aux autorités constituées ». (Arch. nat. AF* II 30.)

Exécuté le 9 thermidor an III-27 juillet 1795 (Arch. nat. AF* II 30, F¹⁷ 1291; *Journal de Paris* du 8 therm. III, *Moniteur* du 9 therm. III) et le 9 thermidor an VI-27 juillet 1798 (*Détail officiel, ordre, marche*, etc., Bibl. nat. Lb⁴² 1948, p. 7).

On ne retrouve aucune des parties copiées pour le 9 thermidor (voir nos 99, 101). La fourniture du Magasin de musique s'éleva à 2,000 exemplaires pour 3,000 livres, sur lesquels 1,000 furent livrés au bureau de distribution à la Convention, le 9 thermidor an III (Arch. nat. F¹⁷ 1291).

La partition c est faite d'après l'édition a pour la partie vocale, et d'après l'édition b — qui ne donne sûrement pas la version orchestrale originale — pour l'accompagnement.

Cette œuvre de Lesueur est assez intéressante, mais il fut souvent mieux inspiré que dans ces 45 mesures.

101. Hymne du IX thermidor, paroles de M.-J. CHÉNIER, représentant du peuple, musique de MÉHUL.



Paroles publiées dans la *Sentinelle*, n° xxxiii du 8 th. iii (25 juil. 1795), p. 129; au *Moniteur*, n° 315 du 15 therm. an iii (2 août 1795), p. 1267; au *Mercure* du 15 therm. iii, p. 65; *Extrait du procès-verbal de la séance du Directoire* . . . 10 therm. an vi, p. 25. [Bibl. nat. Lb⁴² 605; Arch. nat. AD viii 18; AD xviii^e 468; Bibl. V. P. 12272.]

- a. Chant avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., n° 42, in-8°; annoncé dans le *Journal de Paris* du 8 therm. iii-26 juillet 1795. [Bibl. nat. Vm⁷ 17014, 17015, 17025, 17026; Arch. nat. AD viii 36; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (45); Bibl. Op.]
- b. Chant avec basse, au Mag. de mus. faub. Poissonnière, 152; autre édition, an vi. [Bibl. nat. Vm⁷ 17023, 17024; Bibl. Op.]
- c. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 21, p. 115.)

Autre version



- d. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (Rec. des *Époques*.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]
- e. Chant et piano, version d. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n° 21 bis, p. 485.)

Exécuté le 9 thermidor an iii-27 juillet 1795 (*Journal de Paris* du 8 therm. iii; Arch. nat. F¹⁷ 1291), et le 10 thermidor an vi (*Extrait du procès-verbal*, Bibl. nat. Lb⁴² 605; Arch. nat. AD viii-18, et AD xviii^e 468).

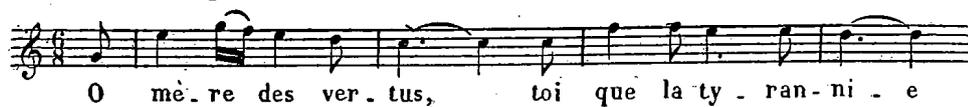
De l'édition a le Magasin de musique fournit, le 9 thermidor, 2000 exemplaires moyennant 3,000 livres, dont 1,000 livrés pour la Convention nationale (Arch. nat. F¹⁷ 1291); aucune partie manuscrite copiée pour l'exécution du 9 thermidor n'a été conservée (voir n° 100).

Méhul ne retrouva pas dans cet hymne des accents d'une inspiration aussi haute que ceux de son Chant à la mémoire de Féraud. Il était d'une portée moindre et d'une destination différente. La mélodie en est facile et d'allure martiale sans vulgarité, avec de bonnes imitations.

L'existence d'une seconde version (d) d'un caractère et d'un mouvement tout opposés (*andante* à 6/8) n'est pas explicitement définie; les motifs qui la firent substituer dans le recueil de l'an vii à la seule qui avait été réellement chantée en l'an iii et en l'an vi, échappent aux conjectures. Le chant est large, très simple et très pur.

Cette seconde version contient une strophe : « Deux jours avaient vengé l'opprobre de nos pères . . . », ne figurant pas dans la première.

102. Hymne à l'Humanité, pour le 9 thermidor, paroles de BAOUR-LORMIAN, musique de GOSSEC.



Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *ut*, 3 trombones, 2 bassons, serpent et contrebasse.

- a. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 26.]
- b. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 40, in-8°). [Bibl. nat., Vm⁷ 16911 à 16913; Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. Op.; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (14).]
- c. Partition chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (mss.). [Bibl. de l'auteur.]
- d. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 20, p. 111.)

Exécuté le 9 thermidor an III-27 juillet 1795 (*Moniteur*; Arch. nat. F¹⁷ 1291).

Des 2,035 pages des divers morceaux (n°s 99 à 102) copiés pour la fête du 9 thermidor (chant et orchestre), il n'est resté que les quelques exemplaires ci-dessus de l'hymne de Gossec. Cette copie fut faite hâtivement, car le mémoire comprend une indemnité pour 15 copistes employés pendant deux nuits à 15 livres chacun.

Deux mille exemplaires de l'édition *b* furent fournis pour cette fête par le Magasin de musique moyennant 3,000 livres; la Convention nationale en reçut 1,000 le 9 thermidor. (Arch. nat. F¹⁷ 1291.)

Gossec ne se mit pas en frais d'imagination pour cette composition peu intéressante, dans laquelle le chœur intervient pour répéter quatre mesures des soli; la dernière strophe seule est chantée à cinq parties. En somme beaucoup d'éléments employés pour un mince résultat.

On a vu au chapitre IV (§ 1, fig. III) le fac-similé d'une partie de chœur (*a*).

103. Hymne du 10 août, paroles de M. J. CHÉNIER, musique de CATEL.



Paroles publiées dans le *Journal de Paris* du 22 thermidor III (9 août 1795), p. 1299; le *Moniteur* du 23 therm.; le *Mercure* du 23 therm., p. 153; *Ordre de la marche*, etc., an VI, p. 4. [Bibl. nat. Lb⁴⁹ 1949; Arch. nat. AD VIII 19, vol. 8⁵; *Hymnes chantés dans la séance de la Conv. nat.* 23 th. . . p. 5, imp. de la Rép. therm. III. [Arch. nat. AD VIII 35 (p. 19); *Hymnes id.* à Dijon, chez Frontin, imp. du dép., p. 5 [Coll. P. Lacombe].

Chœur à quatre voix, avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes et 2 cors en *ut*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, tuba curva; buccin, timbales, grosse caisse, tambour turc, cymbales.

- a. Partition de chœur et parties séparées d'instr., gravées au Mag. de mus. fêtes nat. n° 16, in-4°. [Bibl. Cons. *Musique nationale*, paquet 14; Bibl. Nantes 22208.]
- b. Chant avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., n° 45, in-8°; annoncé dans *Journal de Paris* du 21 thermidor III-8 août 1795, p. 1296. [Bibl. nat. Vm⁷

- 16776 à 16778, 16780; Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. Op.; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (18).]
- c. Chant avec basse, gravé au Mag. de Mus. fêtes nat., faub. Poissonnière, in-8° sans n° d'édition. [Bibl. V. P. 10254; Bibl. nat. Vm⁷ 16775, 16779.]
- d. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Rec. des Époques.*) [Bibl. Cons., vol. 26183.]
- e. Réduction pour piano seul, par C. PIERRE (*Piano-Soleil* du 14 juillet 1895).
- f. Transcription pour piano seul, par C. PIERRE (*Quatre hymnes et chants*).
- g. Partition chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (mss.). [Bibl. de l'auteur.]
- h. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 10, p. 67.)

Exécuté le 23 thermidor an III-10 août 1795 (Arch. nat. AF* II 30; *Moniteur*, *Journal de Paris*, etc.), et le 23 thermidor an VI (10 août 1798), suivant arrêté du 14 thermidor (*Ordre de la marche*, etc., Bibl. nat. Lb⁴² 1949). C'est évidemment cet hymne de Chénier (édition b) que le Comité d'Instruction publique donna ordre au Conservatoire, par arrêté du 16 thermidor an III (3 août 1795), de mettre immédiatement en musique et d'imprimer à 300 exemplaires en sus du nombre habituel « pour être distribués aux agens de la République et savans connus de l'Empire ». (Arch. nat. AF* II 30.)

Cette œuvre de Catel est d'un caractère bien populaire, mais pourtant assez musical; dans sa simplicité, elle n'est pas dépourvue de grandeur. Les quatre strophes, de huit vers chacune, sont écrites sur le même motif musical, chanté par des voix diverses et différemment accompagné chaque fois. Le refrain n'offre rien de saillant.

104. Chant républicain pour la fête du 10 août, paroles de LEBRUN, de l'Institut national des sciences et arts, musique de CHERUBINI, du Conservatoire.

CHŒUR

S'il en est qui veulent un maître, s'il est des cœurs Liber-té des-cends

Paroles publiées dans le *Journal de Paris* du 30 thermidor an III (17 août 1795), p. 1331; la *Décade philosophique* du 30 therm. III (t. VI, n° 48, p. 361); la *Décade philosophique* du 20 fructidor III (6 sept. 1795), p. 484; *Hymnes chantés dans la séance de la Conv. nat. du 23 therm.* . . . imp. de la Rép. therm. an III, p. 1 (Arch. nat. AD VIII 35, p. 19); *idem*, Dijon (Coll. P. Lacombe). (Voir observations ci-dessous.)

Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *ut*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, buccin, tuba curva, cymbales et grosse caisse.

- a. Partition de chœur et orchestre d'harmonie, autographe. [Bibl. Cons., vol. n° 10948.]
- b. Partition chœur et orchestre, manuscrite (n° 1163 du Catalogue de la vente Chérubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.]
- c. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 16; Bibl. Op.]
- d. Chant pour une voix avec basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., n° 43, in-8° : *Le Chant républicain du 10 août*, annoncé dans le *Journal de Paris* du 21 therm. III (8 août). [Bibl. nat. Vm⁷ 16790; Bibl. V. P. 10254; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (16); Bibl. Op.]
- e. Chant pour une voix et basse, gravé au Mag. de mus. fêtes nat., in-8°, sans n° d'ordre, sous ce titre : *Ode pour l'anniversaire du 10 août 1792*, par LEBRUN de l'Institut national des sciences et arts, musique de CHERUBINI du Conservatoire, et avec

cette épigraphe : «Pugnas et exactos Tyrannos. Hor.». Annoncé au *Journal de Paris* du 28 thermidor an iv (15 août 1796). [Bibl. Cons., carton *Chants patriotiques*; Bibl. nat. Vm⁷ 16803 à 16805; Br. Mus. E 1717 b (44).] L'exemplaire du Conservatoire est annoté.

- f. Chant pour une voix avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, gravé. (*Rec. des Époques*, p. 35.) Ne donne que cinq mesures de l'introduction et a subi des modifications dans l'accompagnement. [Bibl. Cons., vol. 26183.]
- g. Partition de chœur avec réduction pour le piano par C. PIERRE (autog.). [Bibl. Ch. Malherbe.]
- h. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 11, p. 71.)

Exécuté, pour la première fois, le 23 thermidor an iii (10 août 1795).

Imprimé suivant arrêté du Comité d'Instruction publique du 14 thermidor an iii (1^{er} août 1795), pour être distribué comme de coutume.

Le poème fourni à Cherubini par Lebrun comprenait huit strophes (*Hymnes chantés* . . . , *Journal de Paris* . . . , *La Décade* . . . , n° 48); cinq seulement, les 1^{ère}, 3^e, 4^e, 6^e, et 8^e, furent chantées (*a* et *h*). Ces huit strophes ne constituaient pas l'œuvre intégrale du poète; suivant une note de la *Décade philosophique* (20 fructidor), c'était la version « faite pour la musique »; celle qu'il avait « faite pour sa gloire » en comprenait dix-sept. En les reproduisant, la *Décade* les fit précéder de cette appréciation :

« En voyant les dix nouvelles strophes qu'il vient d'y ajouter, on sera frappé sans doute de la chaleur et de l'ensemble de cette composition neuve et hardie. Elle est moitié pindarique et moitié alcaïque. Elle tient même plus du genre d'Alcée, le seul d'entre les poètes lyriques qui ait eu la gloire de braver les tyrans, de les combattre et de chanter leur défaite. »

Dans la nouvelle version, les six derniers vers de la deuxième strophe étaient complètement modifiés :

1^{re} VERSION.

O couple trop fallacieux !
Que de complots séditieux !
Que d'espérances homicides !
Vous vous armiez de nos bienfaits ;
Et vos mains de carnage avides
Nous payèrent par des forfaits.

2^e VERSION.

O nuit, dont le voile imposteur
Sert un roi conspirateur,
Je te dénonce à la mémoire ;
Sors de ta lâche obscurité,
Parais dans ton affreuse gloire,
Subis ton immortalité.

Ensuite s'intercalaient, sous les numéros 3 à 11, neuf nouvelles strophes relatives aux événements de la Saint-Barthélemy; la troisième strophe primitive disparaissait, et une nouvelle (la 15^e : *Mais l'Olympe* . . .) se plaçait entre celles qui portaient tout d'abord les numéros 6 (*Tu périras* . . .) et 7 (*Du couchant* . . .).

C'est ainsi que l'*Ode* de Lebrun fut publiée dans l'édition pour voix seule du « Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales ». Mais ce n'était pas encore sa forme définitive. Sur l'un des exemplaires de cette publication (*e*) se trouve écrite à la plume, de la main de Lebrun, sous le numéro 6, cette strophe supplémentaire :

Les murs frémissent autour d'elle.
Près de ce balcon diffamé
D'où son fils, d'un long tube armé
Foudroyait ce peuple fidelle.

Témoin de mes crimes heureux
 Noir palais, dit le spectre affreux,
 Et vous, homicides ténèbres,
 Non, non, vous n'oublierez jamais
 Comme au bruit des tocsins funèbres
 Vous bûtes le sang du français.

et l'auteur manifestait sa volonté par ces mots écrits en marge : « Com-
 « plette (18 strophes), c'est la seule bonne édition, il faut la transcrire;
 « bonne et excellente copie ». La reproduction textuelle de cette ultime
 version dans le *Recueil de chants républicains (f)* en indique la date, car
 c'est évidemment à propos de son insertion dans cet ouvrage que Lebrun
 eut l'occasion d'en arrêter le texte *ne varietur*.

Les quatre premiers vers de la strophe initiale ont été utilisés par
 Lesueur dans son *Chant national pour l'anniversaire du 21 janvier* (v. n° 138).

Cherubini fit chanter la totalité des strophes sur le même motif, bien
 que le sens des paroles ne fût pas identique chez toutes; le rédacteur de
 la *Décade philosophique* le lui reprocha en ces termes :

Le compositeur plein de talent qui a fait la musique de cette ode exécutée
 le 10 août, nous pardonnera sans doute de ne pas mettre ici son air composé trop
 rapidement et qui se trouvant toujours répété de la même manière sur des strophes
 dont chacune eût demandé une intention particulière, n'a pu rendre, ni faire
 deviner l'expression des paroles. Ce *Chant républicain*, ainsi que le chant du barde
 de Chénier a un mérite indépendant de celui de la musique, ce qu'on ne peut pas
 toujours dire de ces pièces de circonstances.

A ne considérer que la musique en elle-même, on constate que le
 prélude instrumental est un peu trop conçu comme un devoir d'har-
 monie; mais la phrase vocale « S'il en est qui veulent un maître... » est
 énergique et l'harmonisation générale est sobre et heureuse.

Voir à l'*Aperçu* un fac-similé de la partition autographe (ch. iv § 1, fig. II).

105. Hymne à la Liberté, paroles de Th. DESORGUES, musique de LANGLÉ.



Tri . om . phe ! de nos droits cé . lé . brons la con . qué . te

Paroles publiées dans le *Journal de Paris* du 28 thermidor an III (15 août 1795),
 p. 1323, et Arch. nat. AD VIII, 19, vol. 8^s, p. 136; *Hymnes chantés* (voir le n° 103), p. 4,
 [Arch. nat. AD VIII 35]; *idem*, Dijon (Coll. P. Lacombe).]

a. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 44, in-8°); annoncé dans le
Journal de Paris du 21 thermidor an III (8 août 1795). [Bibl. nat. Vm⁷ 16954
 à 16956; Bibl. V. P. 10254; Bibl. Ch. Dép; Bibl. Op.]

b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*, etc., n° 13, p. 79.)

Exécuté à la fête du 23 thermidor an III (10 août 1795) et imprimé
 au nombre accoutumé suivant arrêté du Comité d'Instruction publique en
 date du 14 thermidor an III (1^{er} août 1795).

Il n'y a rien à dire de la musique, sinon qu'il est difficile de moduler
 plus gauchement que ne l'a fait l'auteur, mieux avisé d'ordinaire (mes. 13).

106. Hymne à la Liberté, chant de triomphe, paroles de BAOUR-LORMIAN, musique de RIGEL père.



Paroles publiées dans *Hymnes chantés dans la séance de la Convention nat.* du 23 therm. . . p. 6, imp. de la Rép. therm. III [Arch. nat. AD VIII 35]; *idem*, imp. Dijon [Coll. P. La-Lacombe].

Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : petite flûte, 2 clarinettes, 2 trompettes en ut, 2 cors en ut, 2 bassons, serpent, contrebasse et timbales.

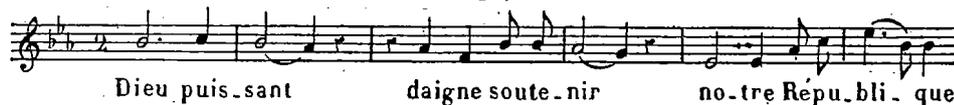
- a. Partition chœur et orchestre, manuscrite, avec ce titre *Hymne pour la fête du 10 août*. [Bibl. Cons., vol. n° 10949.]
- b. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 39.]
- c. Chant et basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 46, in-8°), annoncé dans le *Journal de Paris*, du 21 thermidor an III. [Bibl. nat. Vm⁷ 17047, 17048; Arch. nat. AD VIII 36; Bibl. V. P., 10254; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (19)].
- d. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*, etc., n° 12, p. 77.)

L'édition *c* fut imprimée suivant l'usage et fournie à la Convention en vertu d'un arrêté du Comité d'Instruction publique rendu le 14 thermidor an III (1^{er} août 1795).

La musique de Rigel père est des plus vulgaires. Elle ne survécut pas à la circonstance qui la fit naître (10 août), malgré le titre destiné à la généraliser; c'est un sort justement mérité.

La partition (*a, d*) ne contient pas la deuxième strophe qu'on ne trouve que dans la brochure *Hymnes chantés*. . . (loc. cit.).

107. Serment républicain, à grand chœur et à grand orchestre, parodié par M.-J. CHÉNIER sur le serment d'*Athalie*, musique de GOSSEC, de l'Institut national de musique.



Chœur à quatre voix (dessus, haute-contre, taille et basse), avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si^b, deux trompettes et 2 cors en mi^b, bassons, 3 trombones, timbales.

- a. Partition d'*Athalie*, manuscrite, 1785. [Bibl. Cons., n° 1773.]
- b. Partition de chœur et parties séparées d'instruments, gravées (Mag. de mus. fêtes nat., rue des Fossés-Montmartre, 11^e livr., in-4°, pluviôse an III). [Bibl. Cons., vol. *Musique nationale* et paquet 10.]
- b'. Partition de chœur, tirage à part de la 11^e liv. [Bibl. nat. Vm⁷ 7089, 16917; Arch. nat. AD VIII 36; Br. Mus. G. 385 h. (3); Bibl. Nantes, 22208].
- c. Partition de chœur et parties séparées d'instruments, gravées (Mag. de mus. fêtes nat., faubourg Poissonnière, n° 152, in-4°). Autre édition.
- d. Partition solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*, n° 14, p. 81.)

Préparée pour la fête du 10 août 1795 (23 thermidor), l'édition du Magasin fut annoncée dans le *Journal de Paris* du 21 thermidor (p. 1296) : « Ces hymnes seront chantés au concert que le Conservatoire exécutera

le 23 thermidor au jardin du Palais national ». Un arrêté du Directoire en date du 26 nivôse an iv (16 janvier 1796) en prescrivit l'exécution pour l'anniversaire du 21 janvier (1^{er} pluviôse an iv) : « L'air de la *Marseillaise*, sans chant, et le *Serment républicain*, parodié sur celui d'*Athalie* par M.-J. Chénier, musique de Gossec, ouvriront la fête. . . ». (Arch. nat., original, AF III 341, n° 1515, p. 34; ampliation, F^{1c} 184.)

Neuf cents exemplaires furent fournis par le Magasin de musique, en vertu d'un article de l'arrêté du Directoire sus-énoncé, et les théâtres de Paris en reçurent seize, d'ordre et pour compte du Ministère de l'intérieur. Il en coûta 12,160[#] pour ces derniers (Rapport au Ministre de l'intérieur du 15 ventôse an iv; Arch. nat. F¹⁷ 1068). Aux théâtres des rues Feydeau, Favart et Louvois, les auditions soulevèrent plusieurs incidents dont il a été question dans notre *Aperçu* (ch. I § 1). A l'Opéra, on exécuta le *Serment* à partir du 21 février 1796.

Une autre audition officielle eut lieu le 2 pluviôse an vi (21 janvier 1798) en présence du Directoire « dans l'édifice ci-devant Saint-Sulpice ». (Arch. nat. AF* III 10; AD VIII 17).

En 1848, l'Opéra exécuta le *Serment républicain* dans l'un des entr'actes de la *Juive* (2^e représentation gratuite : 30 avril). L'affiche avait désigné par erreur Méhul comme en étant l'auteur. Ce morceau produisit peu d'effet, suivant la *Revue et Gazette musicale* (p. 145); « il n'y a que les œuvres de génie qui ne vieillissent pas — disait-elle; — de là vient que la musique de Gossec n'est plus de notre époque. »

En 1791, le vicomte de Tilly-Blanc fit du serment d'*Athalie* une protestation et un cri de ralliement en faveur du roi, par la simple substitution du nom de *Louis* à celui de *Joas* :

Oui nous jurons ici, pour nous, pour tous nos frères,
De rétablir Louis au trône de ses pères¹.

Tandis que ce zélé royaliste se bornait à appliquer les strophes de Racine à une situation présentant une certaine analogie avec celle du héros racinien, M.-J. Chénier s'inspirait seulement de leur coupe et produisait une œuvre toute spéciale.

Les fragments d'*Athalie* parodiés par Chénier sont ceux du 4^e acte. Il serait plus exact de dire le fragment, car les quatre premiers vers de huit syllabes mis en musique par Gossec :

Dieu puissant, de nos ennemis
Confonds à jamais la furie;
Du calme que tu lui promis,
Fais jouir notre humble patrie,

ne figurent pas dans le texte de Racine. D'ailleurs, la partition porte la trace, à cet endroit, d'une coupure significative. Le second motif du morceau est écrit sur la tirade d'Azarias (scène III) :

¹ *Gazette française*, du 20 juillet (Bibl. nat. Lc² 255).

Oui, nous jurons ici pour nous, pour tous nos frères,
 De rétablir Joas au trône de ses pères,
 De ne poser le fer entre nos mains remis,
 Qu'après l'avoir vengé de tous ses ennemis.
 Si quelque transgresseur enfreint cette promesse,
 Qu'il éprouve, grand Dieu, ta fureur vengeresse;
 Qu'avec lui ses enfants, de ton partage exclus,
 Soient au rang de ces morts que tu ne connais plus.

A ces vers, M.-J. Chénier substitua les suivants :

Dieu puissant, daigne soutenir
 Notre République naissante,
 Et qu'à jamais dans l'avenir
 Elle soit libre et florissante.

Jurons, le glaive en main, jurons à la Patrie,
 De conserver toujours l'égalité chérie;
 De vivre, de périr pour elle et pour nos droits,
 Et d'inspirer à tous le respect de nos lois².
 Si quelque usurpateur vient asservir la France,
 Qu'il éprouve aussitôt la publique vengeance;
 Qu'il tombe sous le fer, que ses membres sanglans
 Soient livrés dans la plaine aux vautours dévorans.

et ainsi fut créé le *Serment républicain*.

L'œuvre de Racine et Gossec fut encore, par la suite, l'objet d'une nouvelle adaptation qui n'eut aucun retentissement, et que nous signalerons à titre de pure curiosité. Elle nous est fournie par un manuscrit musical, sans nom d'auteur, intitulé *Chœur français à cinq voix, avec solo de baryton et accompagnement de piano*, conservé à la bibliothèque du Conservatoire. Sous la musique, nous lisons les strophes suivantes, non plus parodiées sur celles de Racine, mais platement imitées de celles de M.-J. Chénier :

Dieu puissant, daigne maintenir
 Notre belle France puissante,
 Qu'à jamais dans l'avenir
 Elle soit forte et triomphante.

Jurez, le glaive en main, jurez à la Patrie,
 De toujours la servir, cette mère chérie;
 De ne jamais souffrir qu'on attente à ses droits,
 De vivre et de périr pour défendre nos lois.
 Si contre mon pays, l'étranger téméraire
 Invité par l'envie osait porter la guerre,
 Que bientôt repoussé par nos braves soldats
 Il tombe moissonné sous la faux du trépas.

La musique du *Serment républicain* faisait partie des *Intermèdes pour la tragédie d'Athalie* de Racine, donnés à Fontainebleau le jeudi 3 novembre 1785, et à Versailles en avril 1786, comme l'indique une note de la partition autographe de Gossec appartenant à la bibliothèque du Conserva-

² Variante : De venger l'univers opprimé par les rois (1798).

toire. Elle fut composée, copiée et répétée « au magasin de l'Opéra dans le cours de huit jours, apprise par cœur dans l'espace de quinze jours et exécutée huit jours après à Fontainebleau »³. En 1795, Gossec n'eut qu'à faire les quelques changements de rythme nécessités par la prosodie nouvelle et à ajouter quelques mesures de ritournelle. Il conserva la disposition primitive en faisant chanter les deux premiers quatrains par le chœur et le troisième par un coryphée (basse), avec reprise du second par le chœur, sans rien changer à l'orchestration, à laquelle il ajouta seulement des hautbois, des trompettes, des trombones et des timbales, qui ne figuraient point dans sa première version.

L'ensemble n'offre rien de bien saillant; cependant cette œuvre — quoique hâtive — compte parmi les meilleures de Gossec. Le début en est bon; la phrase « Jurons, le glaive en main... » est bien posée, et l'accompagnement en est mouvementé sans exagération; de même celle de la mesure 50 : « Si quelque usurpateur... » dont le dessin d'orchestre marque une bonne intention de contrepoint à partir de la mesure 62.

108. Aux mânes de la Gironde, hymne élégiaque pour l'anniversaire du 3 octobre, paroles de COUPIGNY, musique de GOSSEC.



Parmi ces funèbres apprêts, Quels chants, Quelle voix attendri.e forment

Solo, trio et chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 flûtes (petite et grande), 2 hautbois, clarinette solo et 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes en *ut*, 2 cors en *ut* et 2 en *mi b*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, contrebasse (à cordes) et timbales.

- a. Partition chœur et orchestre, autographe. [Bibl. Cons., n° 10947.]
- b. Parties séparées manuscrites chœur et instruments (sauf les hautbois, contrebasse et timbales) : *Hymne funèbre aux mânes de la Gironde*. [Bibl. Cons., *Mus. nationale*, paquet 24.]
- c. Chant avec basse (extrait), gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 47, in-8°). Édition ne comprenant pas le récitatif initial, ni le chant. [Bibl. nat. Vm⁷ 16884, 16885; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (20); Bibl. Op.]
- d. Partition solo, chœur et instruments, reconstituée par C. PIERRE (mss.). [Bibl. de l'auteur.]
- e. Partition solo et chœur avec réduction de piano par C. PIERRE. [Bibl. Ch. Malherbe.]
- f. Partition solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 68, p. 322.)

L'édition *c* fut imprimée suivant arrêté du Comité d'Instruction publique du 10 vendémiaire an III (2 octobre 1795) rendu la veille de l'exécution. [Arch. nat. AF* II 31 et 33]; mais la partition, sur laquelle l'œuvre pouvait seulement être appréciée, est restée inédite jusqu'à notre publication (*f*).

Cette œuvre est une de celles qui font le plus d'honneur à Gossec. Le court prélude et le récitatif s'enchaînent par une belle modulation (mes. 7-8). Le chœur suivant, en majeur, se distingue par une très bonne disposition des voix d'où résulte un bel ensemble (mes. 22) et par un effet simple et très heureux consistant dans la descente des voix à l'unisson sur

³ Des représentations d'*Athalie* avec les chœurs de Gossec furent données au public en mai et juin 1791 [Bibl. nat. Inv. V. 28336, p. 2270].

les mots : « De vos tombeaux . . . » (mes. 36), bien préparé par le silence qui le précède. Enfin le trio en mineur (strophes 1 et 2) est fort beau, et l'orchestration est intéressante et variée.

109. L'Hymne des Vingt-Deux, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de MÉHUL.



Solo et chœur à voix d'hommes et de femmes, avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes, 2 trompettes et deux cors, en *fa*, 3 trombones, buccin en *fa*, 2 bassons, serpent, contrebasse (à cordes), timbales, gros tambour et cymbales.

- a. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Mus. nationale*, paquet 37.]
- b. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 49, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 17020, 17021; Bibl. V. P. 10254; Bibl. Op.; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (22).]
- b'. Chant avec basse, gravé, autre tirage (Mag. mus. fêtes nat., n° 51, in-8°); [Bibl. nat. Vm⁷ 17022].
- c. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (Rec. des *Époques*, p. 97). Le titre est suivi de cette mention : « Chant républicain chanté à la Convention le 11 vendémiaire an III, dans la fête funèbre pour l'anniversaire de l'assassinat des représentants du peuple fait juridiquement par le tribunal révolutionnaire. » [Bibl. Cons., vol. 26183.]
- d. Partition soli, chœur et instruments, reconstituée par C. PIERRE (mss.). [Bibl. de l'auteur.]
- e. Partition solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, etc., n° 69, p. 328.)

Hymne mis en musique et imprimé (édition *b*) par ordre du Comité d'Instruction publique du 8 vendémiaire (30 septembre) [Arch. nat. AF* II 31]; fut exécuté le 11 vendémiaire an III (3 octobre 1795), à la fête funèbre en l'honneur des victimes de la tyrannie décemvirale (Girondins); célébrée à la séance de la Convention.

Après l'audition, Hardy fit remarquer qu'il n'était question dans cet hymne que de vingt-deux représentants du peuple martyrs de la Liberté, tandis qu'il en est tombé quarante-sept, qu'il nomma, entre autres Vergniaud, Condorcet, Pétion, C. Desmoulins, etc. (*Moniteur* du 15 vendémiaire, p. 57.)

Cet hymne de Méhul est simple et superbe. Le motif initial — en mineur — est empreint d'un réel sentiment de tristesse rendu plus sensible par les douloureux accents de la phrase instrumentale qui le termine (mes. 21, etc.). Le second motif, plein d'élan, apporte un contraste tant par la tonalité — majeure — que par la vivacité du mouvement et l'allure mélodique. Les plus petites œuvres de Méhul offrent toujours de l'intérêt et une valeur musicale.

1796.

110. Hymne du 21 janvier, paroles de LEBRUN, de l'Institut national, musique de H. BERTON, du Conservatoire.



Les flam - mes de l'Ét - na sur ses laves an - ti - ques Ne ces - sent de verser

Paroles extraites des *Odes républicaines*... an II, 2^e ode, p. 29 [Bibl. nat. Ye 10268; exempl. annoté: ms. fr. 9199]; publiées au *Moniteur universel* du 4 pluviôse an VII (23 janvier 1799), p. 505; Le *Rédacteur* du 3 pluv. VII; dans les programmes et procès-verbaux de la fête : *Procès-verbal de l'anniversaire de la juste punition*, etc., 1799, p. 10. [Bibl. nat. Lb⁴² 2050, Lb⁴² 648^A; Arch. nat. AD VIII, 18, p. 13; AD XVIII^e 468.]

a. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n^o 49, in-8^o). [Bibl. nat. Vm⁷ 16743, 16744; Br. Mus. E. 1717 b (21).]

b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém. de la Révol.*, n^o 16, p. 94.)

Autre adaptation musicale d'extraits de l'*Ode républicaine* de Lebrun dont il a été question précédemment (n^o 39) à propos de l'hymne de Jadin.

La publication des paroles dans les journaux date seulement de 1799, époque où cet hymne fut de nouveau chanté, mais la musique était parue en 1796; la preuve en est fournie par le numéro d'édition de ce morceau dans la collection des *Chansons et romances civiques* publiées par les éditeurs-musiciens de la garde nationale. (Cf. C. PIERRE, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, et plus haut, ch. IV § 2 B 2^o.)

Un des exemplaires porte cette annotation manuscrite : « Hymne de Lebrun, poète de la République, détestable pour le style, la versification et les atrocités qu'il contient. »

Il y a beaucoup d'énergie dans la simplicité de la ligne mélodique, néanmoins elle n'est pas exempte de banalité.

Dans quelques éditions des paroles, le quatrième vers du refrain se compose de douze syllabes (Ces Français, ces Français sont indignes de l'être), alors que les autres n'en comportent que huit. En supprimant le mot « sont » (mes. 24). Berton a produit un vers boiteux. Cette suppression s'explique dans l'hymne de Jadin (n^o 39) où les mots « ces français » n'étant pas répétés, il fallait donner à ce vers le même nombre de syllabes qu'aux autres. Plusieurs fautes d'impression sont à signaler dans l'édition *b* (p. 95); au deuxième vers de la strophe *Rien n'absout*... il faut *put* au lieu de *peut*; à la sixième strophe (1^{er} vers), on doit lire *couple*, et non *coup*; à la septième (3^e vers), il doit y avoir *s'absoudre* et non pas *l'absoudre*.

111. Hymne guerrier, paroles de [M.-J. CHÉNIER], musique de [GOSSEC].



Déjà depuis quatre ans une gloire immor - telle Couronne vos drapeaux

Scène avec récitatif, soli, chœurs, et accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes,

2 petites et grandes flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes en *mi b*, 2 cors en *mi b*, 2 bassons, 3 trombones, timbales.

- a. Partition de chœur et parties séparées d'instruments, gravées (Mag. de mús. fêtes nat., n° 14, in-4°). [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 10.]
- b. Partition chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (autogr.). [Bibl. de l'auteur.]
- c. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, etc., n° 15, p. 87.)

Cet hymne, bien que gravé, ne porte ni titre, ni noms d'auteur ; en tête de la partition de chœur, il y a seulement : « Après le Serment ; sans interruption ».

Il faut donc considérer cette œuvre comme une addition occasionnelle au *Serment républicain*, de M.-J. Chénier et Gossec (voir n° 107). Ce qui nous confirme dans cette conviction, c'est qu'un grand nombre de parties séparées d'instruments de ce morceau comprennent en première page la musique du *Serment* imprimée avec les planches de la 11^e livraison in-4°, dont le numéro se trouve au bas de la page, et ensuite, soit au verso, soit sur la double feuille, celle de la présente addition portant au bas de la page le numéro d'édition 14.

De cet enchaînement et de l'analogie dans la composition vocale et orchestrale, on peut inférer en outre que les auteurs sont ceux du *Serment républicain*.

Aucun détail précis relatif à l'exécution de cette addition n'est actuellement connu ; toutefois, d'après le numéro d'édition, il est certain qu'elle a paru après février-août 1795 (dates de la 11^e livraison du *Magasin de musique* et d'une annonce spéciale à la publication du *Serment républicain*). De plus, du texte des premiers vers il semble résulter que l'œuvre date au plus tôt de 1796.

Il est à présumer qu'elle fut composée à l'occasion d'une nouvelle entrée en campagne de l'armée française. C'est un appel à la défense de la République menacée par l'étranger, avec stances à la liberté et à l'humanité. Cette composition forme un tout parfaitement distinct, n'ayant d'autre rapport avec le *Serment* que la circonstance où elle fut exécutée. Elle est à plusieurs mouvements. Après quelques mesures d'introduction, un coryphée chante ces vers :

Déjà depuis quatre ans une gloire immortelle
Couronne vos drapeaux et suit partout vos pas :
Mais l'airain tonne encor, le devoir vous appelle,
Courez à de nouveaux combats !

Puis le chœur joint son exhortation à celle du coryphée :

Partez, jeunes guerriers, partez !
Signalez-vous, troupe héroïque,
Vous défendez la République ;
La victoire est à vous, puisque vous combattez !

Ensuite viennent les stances dites par les coryphées et répétées par le chœur, dont la dernière est remarquable :

Humanité, c'est toi qui consacres la gloire;
Soleil conservateur qui ne brûle jamais,
Sous les palmes de la Victoire,
Tes rayons font mûrir l'olive de la paix.

Bien que les thèmes musicaux soient dépourvus d'originalité, ils sont suffisamment expressifs et « décoratifs ». L'ensemble constitue un bon morceau à mouvements différents, dont l'effet est assuré sur un auditoire.

Sauf les vingt et une premières mesures, ce morceau, qui en compte plus de 160, est écrit en *ré* (majeur et mineur) et, de prime abord, on ne s'explique pas pourquoi il commence en *mi* \flat pour arriver si brusquement en *ré* majeur. C'est simplement parce que le *Serment républicain* est dans le ton de *mi* \flat ; on trouve, par conséquent, dans ce rapport une nouvelle preuve que cet hymne est une suite occasionnelle dudit *Serment*.

112. Hymne du dix germinal, fête de la Jeunesse, paroles de Th. DESORGUES, musique de Hyacinthe JADIN, membre du Conservatoire de musique.



- a. Chant et basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 48, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 16940.] Édition annoncée dans le *Journal de Paris* du 8 germinal an iv (28 mars 1796). Autre tirage sans n° d'édition [Bibl. nat. Vm⁷ 16939].
- b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n° 43, p. 249.)

Court morceau sans caractère; style un peu vieux pour une fête de la jeunesse.

Fut exécuté notamment au temple du 1^{er} arrondissement du canton de Paris, le 10 germinal an iv (30 mars 1796), ainsi qu'en fait foi cet extrait du *Procès-verbal* : « L'hymne du dix germinal, composé et envoyé par le Conservatoire de musique est entendu avec tout l'intérêt que « devait inspirer ce morceau exécuté avec autant d'intelligence que de « précision » (Arch. de la Seine, VD*).

Pour la fête de l'an v, la 5^e municipalité reçut du Magasin de musique du Conservatoire 25 exemplaires de cet hymne (Arch. de la Seine : *Police, fêtes*).

113. Hymne à la Victoire, paroles de COUPIGNY, musique de GOSSEC.



Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *ut*, 3 trombones, buccin en *fa*, tuba curva en *ut*, bassons, serpent, timbales.

- a. Partition chœur et orchestre, autographe. Le titre primitif a été effacé par des traits de plume, mais l'on distingue sous cette altération : *Himne des élèves de l'École nationale de...*; le reste n'apparaît pas. [Bibl. Cons., n° 10947.]

- b. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Mus. nationale*, paquet 44.]
 c. Chant avec basse chiffrée, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 52, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 17022; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (37)]. Édition annoncée dans le *Journal de Paris* du 2 prairial iv (21 mai 1796).
 c'. Chant avec basse, Mag. fêtes nat. sans adresse ni n° d'édit., in-8°. [Bibl. nat. Vm⁷ 16914.]
 d. Partition chœur avec réduction pour le piano par C. PIERRE. [Bibl. Ch. Malherbe.]
 e. Partition solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 62, p. 302.)

Exécuté le 10 prairial an iv (29 mai 1796), à la fête de la Reconnaissance et des Victoires (Arch. nat. F^{1c} 184, AD VIII 19; *Journal de Paris*, 9 et 12 prairial). Il ne paraît pas qu'il y ait eu d'autre exécution officielle. On l'entendit toutefois à partir du 2 juin suivant, au théâtre de l'Opéra; le titre de cet hymne se retrouve sur les affiches et journaux de l'an vii.

Facture très ordinaire quoique large et d'un dessin dramatique par instants. Nous signalerons pourtant un heureux effet produit par l'altération descendante du *si* à la rentrée de la phrase : « Le peuple dans la nuit profonde. . . » (mes. 69) et la présence à l'orchestre de la *tuba corva* et du buccin en *fa*.

La seule publication qui ait été faite (c) ne donne qu'un extrait pour une voix; on y remarque une variante dans le motif du refrain : « Le peuple dans la nuit profonde. . . » :

REFRAIN

Dé- es- se d'un peuple intré- pi - de Le peuple dans la nuit pro- fon- de

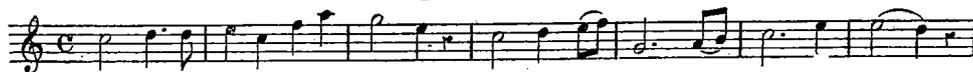
L'œuvre n'a été imprimée intégralement que dans notre édition (e) faite d'après la partition autographe (a), dont elle diffère seulement par la réduction de l'orchestre pour le piano.

Bien qu'il n'ait été exécuté qu'en 1796, cet hymne semble avoir été écrit deux ans plus tôt, non pas pour une fête publique, mais pour le théâtre; il fut destiné à célébrer les victoires de 1794. Par une lettre autographe, Coupigny informait Payan, membre du Comité d'Instruction publique, qu'il se proposait de le voir le 21 messidor, afin de lui parler d'un acte patriotique envoyé par le Comité de Salut public à l'Opéra, que le titre *l'hymne à la victoire* rendait « propre aux heureuses circonstances « et plus que jamais à l'ordre du jour ». (Arch. nat. F¹⁷ 1012.) L'année n'est pas indiquée sur ce document, mais en voici un autre du 19 juillet 1794 qui se rapporte à la même affaire et nous la fait connaître, en même temps qu'il nous donne quelques éclaircissements sur l'œuvre en question :

Paris, primedi thermidor l'an 2° de la République.

Le citoyen Gossec m'a demandé un hymne à la Victoire pour joindre à l'acte que j'ai fait avec luy. Je te l'envoie. La musique en est finie, les artistes sont prêts et depuis longtemps le Comité de Salut public a fait passer le poème à l'administration de l'Opéra qui l'a remis à la Commission d'Instruction publique, on n'attend plus que l'examen qu'elle doit en faire. Tu m'a promis de luy mettre cet objet sous

115. Hymne à la Victoire, paroles de FLINS, musique de CHÉRUBINI.



Fil le ter. ri. ble de la guer. re Et mère ai. ma. ble de la paix

Solo avec chœur à quatre voix (hommes et femmes) et accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes en *ut*, 2 cors en *ut*, 3 trombones, tuba curva, bassons, serpent, tymbales et grosse caisse.

- a. Partition solo, chœur et orchestre d'harmonie, manuscrite (n° 116^a du Catalogue de la vente Chérubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.]
- b. Parties séparées de chœur et instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Mus. nationale*, paquet 19.]
- c. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 56, in-8°).
- d. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., in-8°, sans numéro). [Bibl. nat. Vm⁷ 16793, 16794; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (36).]
- e. Partition solo, chœur et orchestre, avec réduction de piano. (C. PIERRE, *Mus. exécutée*, etc., p. 89.) [Bibl. Cons. vol. n° 27698; Bibl. nat. Vm⁷ 7956.]

Le meilleur des morceaux exécutés à la fête de la Victoire (10 prairial an iv).

Avec une grande simplicité de moyens, Cherubini a produit une œuvre claire, très mélodique, pleine de vigueur et de charme, d'une grande pureté d'écriture et dont l'effet est certain. L'intérêt et la variété s'y rencontrent dans le choix et l'élégance de la mélodie, la beauté de l'harmonie et la couleur de l'instrumentation. Non seulement les instruments ne doublent pas servilement les parties vocales; ils entrent tour à tour, alternent par petits groupes ou dialoguent de façon charmante. Les voix sont traitées avec habileté.

Cet hymne ne fut pas un des moins appréciés lors des auditions que nous donnâmes à la Société de l'histoire de la Révolution le 13 mars 1897, à la salle des fêtes du Grand Hôtel le 21 du même mois et à la Bodinière le 21 avril suivant. Il est surprenant qu'il n'ait pas été publié à l'époque de son apparition par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales (l'édition *c* n'est qu'un extrait avec variantes qui ne saurait donner une idée de l'œuvre), et qu'il soit resté à peu près complètement ignoré jusqu'à la publication intégrale que nous en avons faite en 1894.

Cette ignorance a même été cause qu'un des biographes de Cherubini — M. A. Pougin — n'a signalé cet hymne que d'après un autre écrivain dont il semble d'ailleurs considérer l'assertion comme douteuse :

« Castil-Blaze, qui devait être moins bien informé que Cherubini, lui attribue cependant ¹ deux autres chants patriotiques : un *Hymne à la Victoire* dont Carbon de Flins aurait écrit les paroles et un hymne funèbre sur la mort du général Joubert dont Chaussard lui aurait fourni les vers. Ni l'un ni l'autre n'est mentionné par Cherubini ². »

Ce n'est pas sans raison que souvent l'on conteste les assertions du fantaisiste Castil-Blaze, et M. A. Pougin a pensé qu'il devait s'appuyer de préférence sur un document émanant de l'auteur même : l'*Agenda* où Cheru-

¹ *Académie imp. de musique* . . . , t. I, p. 5, par CASTIL BLAZE, 1855. — ² *Cherubini* . . . , par A. POUGIN (*Le Ménestrel*, 27 novembre 1881, p. 410, note 1).

bini inscrivit les événements principaux de sa carrière et les titres de ses compositions. Mais il n'a pas pris garde que, pour la période révolutionnaire, ces notes n'ont pas la précision habituelle à l'auteur. Il s'est produit une interruption, réparée plus tard par une mention générale dont la rédaction prouve qu'elle a été écrite postérieurement et d'après ses souvenirs. Si donc Cherubini n'a point inscrit son hymne sur ses tablettes, c'est par pure omission. Outre la partition (a), divers documents contemporains en attestent l'existence : programmes et comptes rendus, éditions du Magasin de musique (c, d); par conséquent, c'est — pour une fois — Castil-Blaze qui a raison contre l'historien consciencieux qu'est M. A. Pougin.

Signalons deux fautes de gravure dans l'édition e : page 95 (1^{re} accolade, 8^e portée, 5^e mesure), il faut un bécarré (au lieu d'un dièze) devant le *fa*; 2^e accolade, même portée, 6^e mesure, lire *do* au lieu de *si* (1^{er} temps).

116. Chant du banquet républicain, pour la fête de la Victoire, paroles de LEBRUN, de l'Institut, musique de CATEL, du Conservatoire.



chez la veuve Panckouke; la reproduction qu'en fit la *Décade philosophique* dans son numéro du 30 pluviôse an ix (19 février 1801) précise la date de cette publication. La nouvelle version était accompagnée de la note suivante :

« On connaissait plusieurs strophes de cette ode publiées à différentes époques. C'est la première fois qu'elles paraissent toutes rassemblées. L'auteur en a changé plusieurs et en a ajouté de nouvelles. »

En rééditant cette ode, la *Décade philosophique* la fit suivre de cette appréciation :

« Cette ode nous semble réunir un double mérite; celui de consacrer de grands événements par un style aussi rapide que leur succession, celui encore de ressusciter le genre particulier d'Alcée et d'Horace. »

Les modifications apportées par Lebrun à son poème primitif consistent dans l'interversion de plusieurs strophes :

Numéros 1^{re} version : 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Nouveaux numéros : 1, 3, 4, 8, 2, 7, 10, 11.

et dans la substitution de quelques vers nouveaux. Ainsi, le 5^e vers de la strophe : « Tout cède . . . » (n^o 4 primitif) ainsi conçu :

Des balances de Pitt nous rompons l'équilibre.

fut remplacé par cette allusion au traité de paix :

La France donne au monde un nouvel équilibre.

Deux vers de l'ancienne sixième strophe :

Il renverse l'aigle expirant
Le despote sacré tombe du Capitole.

font place aux suivants relatifs à la campagne de 1800 :

Moreau poursuit l'aigle expirant
L'aigle qui s'élançait de Vienne au Capitole.

Enfin, le premier vers de la strophe qui vient ensuite :

Vils tyrans qu'un flatteur caresse . . .

reçut un sens plus précis sous cette nouvelle forme visant les monarques de Naples, de Portugal et de Sardaigne :

Rois trompés qu'Albion caresse.

L'addition se compose de trois strophes portant les numéros 5, 6 et 9; elles ont pour sujet la campagne d'Italie et d'Helvétie, la bataille de Marengo et la mort de Desaix, ainsi que le vœu de la quadruple alliance contre l'Angleterre.

La musique composée par Catel a beaucoup d'entrain et de gaieté. Si le motif initial manque d'originalité, l'*allegretto* formant refrain est d'un tour gracieux et brillamment accompagné par des broderies confiées aux

clarinettes, qui donnent à l'ensemble une allure très captivante. Dans la strophe on remarque un accord dissonant dont l'effet est heureux. La partition faisant défaut, nous avons dû la reconstituer d'après les parties séparées manuscrites (a), dont quelques-unes donnent une variante pour les mesures 16 et 18. Tous les *ut* sont sans altération aucune, de sorte que le dernier de la mesure monte chromatiquement à l'*ut dièse* de la mesure suivante, en donnant une progression plus coulante et plus douce à la phrase, tout en accentuant davantage l'effet de l'altération de la tonique. Nous avons hésité longtemps entre les deux versions, et si nous avons adopté celle qui se trouve dans notre recueil, c'est uniquement parce que nous l'avons rencontrée dans un plus grand nombre de parties.

A propos de cet hymne, A. Challamel a écrit, en 1841, dans une série d'articles intitulée *La musique officielle depuis 1789*, les lignes suivantes :

Sans entrer dans les détails de cette solennité (la fête de la Reconnaissance et des Victoires), nous dirons que la musique y eut peu de part. Seulement, le poète Lebrun composa, à cette intention, une sorte d'ode avec chœurs, commençant par ces vers : « Ô jour d'éternelle mémoire . . . ». Nous n'avons pu parvenir à découvrir quel fut le compositeur qui mit cette ode en musique; mais plusieurs recueils critiques du temps assurent qu'elle était bien pâle et bien peu faite pour inspirer la moindre ardeur guerrière. C'est sans doute pour cela qu'elle ne nous est pas parvenue; le temps fait bien justice des œuvres médiocres et consacre le génie seul.

Sans nier la difficulté qu'il y avait à se procurer les renseignements ayant fait défaut à cet écrivain, il faut avouer que ses recherches ont été sommaires — puisqu'il n'a pu trouver au moins le nom du compositeur et un exemplaire de son œuvre — et qu'il s'est aventuré en alléguant que la musique avait eu « peu de part » à la cérémonie de la fête des Victoires, attendu qu'elle a fait éclore plusieurs hymnes dont celui de Cherubini qui a bien son importance, et celui de Catel qui n'est pas à dédaigner, non plus que ceux de Gossec (voir numéros ci-dessus). M. A. Challamel n'a pas été plus heureux dans son appréciation formulée d'après des récits contemporains — qu'il ne mentionne pas — car la lecture de l'œuvre de Catel prouve l'exagération des critiques dont elle a été l'objet un peu légèrement; certes, ce n'est pas un chef-d'œuvre, mais elle n'est pas non plus sans valeur. Enfin, la conclusion que le même écrivain tire de la disparition de certaines œuvres n'est pas d'une justesse absolue, car l'oubli dans lequel elles tombent provient souvent de circonstances indépendantes de leur valeur artistique.

417. Hymne pour la fête de l'Agriculture, paroles de LEBRUN, musique de H. BERTON.



Hommage, hommage, hommage, hommage, hommage à la pompe rustique

Solo et chœur à quatre voix : dessus, haute-contre, taille et basse, avec accompagnement de musique d'harmonie : petite flûte, 2 clarinettes, 2 trompettes, 2 cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, tambour turc, triangle, timbales.

- a. Partition de chœur et parties séparées d'instruments, gravées. (Imp. du Conservatoire, faubourg Poissonnière, in-4°, n° 18.) [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 13.] — Partition de chœur. [Bibl. Op.]
 b. Partition chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (mss.). [Bibl. de l'auteur.]
 c. Partition chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*, etc., n° 49, p. 270.)

Chanté à la fête de l'Agriculture, le 28 juin 1796.

Les paroles mises en musique par Berton diffèrent de la version fournie par le poète. Les éditions du Magasin (in-4° *a* ci-dessus, et in-8° n° 117* ci-après) débutent ainsi :

Hommage à la pompe rustique
 Qui règne au jour de la moisson.
 Reçois nos vœux, charrue antique,
 Toi dont un luxe asiatique
 Dédaignait la gloire et le nom.

Sur certains exemplaires, le dernier vers est remplacé par celui-ci :

Rougissait d'avouer le nom.

Cette modification ne fut pas du goût de Lebrun et nous avons trouvé sur un exemplaire in-8° (voir le numéro suivant) la trace écrite de son mécontentement, qu'il exprimait en ces termes : « J'ai fait une ode sur le jour de la moisson et non pas un *hymne*, dont ce sujet n'était point susceptible. Toute ma pièce a été mutilée par la musique et pour la musique. Il faut imprimer *mon ode telle que je l'ai faite*, qui commence ainsi :

Que j'aime la pompe rustique
 Qui règne au jour de la moisson.
 Je t'embrasse, ô charrue antique,
 Dont notre luxe asiatique
 Ose à peine avouer le nom . . . »

Nous avons donné plus haut le fac-similé de cette protestation de Lebrun (ch. III § 2, fig. 1).

Déjà nous avons vu des chœurs d'opéras ou des chants religieux transformés en hymnes patriotiques; H. Berton fit de la musique de son *Hymne à l'Agriculture* un chœur d'opéra, qu'il plaça au premier acte de *Montano et Stéphanie* (scène II, p. 35), représenté pour la première fois au théâtre de l'Opéra-Comique national, le 26 germinal an VII (15 avril 1799).

C'est un exemple d'utilisation qui n'est pas rare, la musique se prêtant aisément à la multiplicité d'expression.

Poétiquement, l'œuvre ne gagna pas au changement. Voici un échantillon des platitudes que le citoyen Jaure mit dans la bouche de ses paysans :

Hommage, hommage, honneur, honneur,
 Chantons notre belle maîtresse,
 Que le ciel toujours s'empresse
 De combler, combler tous ses vœux !
 Chantons; chantons ce jour heureux . . .

Mais qu'importent les paroles !

La musique de Berton a de la grâce; le caractère champêtre en est

bien dessiné et très heureusement conçu par rapport au texte. Sans prétendre que Beethoven se soit inspiré de l'œuvre de Berton, nous devons faire remarquer l'analogie frappante qui existe entre un passage de la *symphonie pastorale* et le dessin instrumental terminant les couplets du musicien français (mes. 120), dont l'antériorité n'est pas contestable.

Signalons encore les modulations très curieuses du refrain (mes. 69 et suiv.), ainsi qu'une bonne imitation de la clarinette (mes. 56, etc.) par le basson (mes. 63, etc.).

117*. Hymne pour la fête de l'Agriculture, paroles de LEBRUN, musique de H. BERTON.



Hom_mage à la pompe rus_tique qui règne au jour de la mois_son

Chant à une voix avec basse, gravé. (Mag. de mus. fêtes nat., n° 58, in-8°.) [Bibl. nat. Vm⁷ 16986, 16987; Br. Mus. E. 1717 b (34).]

Autre édition sans numéro. [Bibl. nat. Vm⁷ 16740, 16741, 16742; Bibl. Cons.; Bibl. Ch. Dép.]

Un des exemplaires de la bibliothèque du Conservatoire (carton *Chants patr.*) contient les observations rapportées ci-dessus (n° 117).

Version toute différente de l'hymne précédent faite pour l'usage populaire. — Voir un fragment de cette édition (ch. III § 2, fig. 1).

118. Hymne à l'Agriculture, paroles de LACHABEAUSSIÈRE, musique de Hyacinthe JADIN.



Assez longtemps à l'impos_ture L'orgueil dresse des mo_hu_ments

Solo et chœur avec accompagnement de musique d'harmonie : petite flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes et 2 cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent.

a. Partition chœur et orchestre, manuscrite. [Bibl. Cons., vol. 10949.]

b. Parties séparées de chant et d'instruments, manuscrites (moins le second cor et les trompettes). [Bibl. Cons., *Mus. nationale*, paquet 28.]

c. Chant avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., n° 59, in-8°). Autre édition sans numéro intitulée *Chanson pour la fête de l'agriculture*. [Bibl. Ch. Dép.; Bibl. nat. Vm⁷ 16943 à 16946; Bibl. Op.]

d. Partition solo et chœur, avec réduction pour le piano par C. Pierre. [Bibl. Ch. Malherbe.]

e. Partition solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérém.*, n° 51, p. 283.)

Conçu dans le style du XVIII^e siècle, sans intérêt. Un bon couplet de vaudeville simplement, malgré les éléments mis en œuvre. Fut exécuté à la fête de l'Agriculture, le 28 juin 1796.

119. Hymne à l'Agriculture, paroles de COUPIGNY, musique de Xaxier LEFÈVRE.



Mè_re com_mu_ne des hu_mains, Je te sa_lue a_gri_cul_tu_re

Solo et chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique

125. Chant pour la fondation de la République.



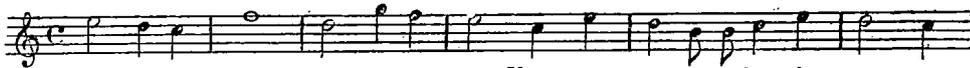
Sois libre et tri - om - phante, ô ter - re des fran - çais

Chant à 2 voix avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes et 2 hautbois.

a. Partition chant et instruments, manuscrite. [Bibl. Cons., n° 10950.]

Morceau de cinquante-cinq mesures.

126. Invocation à la paix, paroles de Pascal VALLOGNE, officier du génie à l'armée du Nord, musique de M. MÉREAUX père.



Fil - le du ciel, ai - ma - ble paix, Viens cal - mer, consoler la ter - re

Chœur à trois voix (1^{re} et 2^e dessus, basse-taille) avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, flûte, hautbois, clarinette, cors, bassons.

a. Partition, chœur et orchestre, manuscrite [Bibl. Op.].

1797.

127. Le Chant du retour, paroles de [LEGRAND], musique de DEVIENNE.



La paix cou - ron - ne la vic - toi - re, Fran - çais, fran - çais

Chant avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes en *ut*, 2 cors en *fa*, 2 bassons, timbales.

a. Partition chant et orchestre, manuscrite, [Arch. nat. F¹⁷ 1295.]

Adressé de Luxembourg, le 12 prairial an v (31 mai 1797), au ministre de l'Intérieur par le chef de bataillon du génie Legrand, historiographe de l'armée du Rhin, pour être déposé au Conservatoire. (Arch., *loc. cit.*)

128. Fête de l'Agriculture, musique de VOGEL. [Paroles de RALLIER].



Célé - brons de l'a - gricul - tu - re

Paroles *Rec. de chants philos.* . . . p. 79. [Bibl. V. P. 3241.]

Chant pour une voix avec accompagnement de clavecin ou de piano, manuscrit. [Bibl. de l'auteur.]

Vogel mourut en 1788; il ne s'agit donc pas d'une œuvre originale, mais d'une adaptation, mal appropriée d'ailleurs, ce morceau ayant un caractère sombre et mélancolique que ne comporte pas le sujet. Fut-elle faite avant la publication des paroles insérées dans le *Recueil de chants philosophiques* portant la date de l'an vii ?

129. Hymne pour la fête de la fondation de la République.



Chœur à trois voix avec accompagnement de piano, copie manuscrite faite sur l'exemplaire de M^{lle} Lorotte, ancienne choriste de l'Opéra. [Bibl. de l'auteur.]

Sans noms d'auteurs, ni date. Il y a cinq strophes sur le même motif musical; la première est dite en chœur, la deuxième en solo, la troisième à deux voix, la cinquième en trio.

Les paroles de cet hymne ont été imprimées à part, sous le titre : *La Fraternité républicaine*, couplets chantés au temple décadaire du 2ⁿe arrondissement, le 1^{er} vendémiaire an VII, par le citoyen Lesieur, air de la *Chaumière*.

130. Hymne à la Patrie.



Solo et chœur avec accompagnement de quatuor à cordes, hautbois, clarinettes et cors. a. Partition manuscrite. [Bibl. Cons., vol. n° 10950.]

Sans noms d'auteurs, ni indication quelconque.

Les programmes ou comptes rendus de plusieurs fêtes mentionnent un *Hymne à la Patrie*, sans désignation d'auteurs et sans donner de fragments aidant à identifier l'œuvre. Ainsi le procès-verbal de la fête du 23 thermidor an V (10 août 1797) porte simplement que « les élèves du Conservatoire exécutent une symphonie et un *Hymne à la Patrie* » (Arch. nat. AD XVIII^e 441).

De même, le programme de la fête du 14 juillet 1798 (Arch. nat. AD VIII 18, F^{1c} 1 86), celui de la fête du 2 pluviôse an VII (21 janvier 1799), celui de la fête du 18 fructidor an VII (août 1799) [Arch. nat. AD VIII, 18; Bibl. nat. Lb⁴² 770] et celui de la cérémonie en l'honneur du général Joubert célébrée le 30 fructidor an VII (16 septembre 1799) [Arch. nat. AD VIII 19 et F^{1c} 1 86] indiquent seulement *Hymne à la Patrie*.

L'œuvre que nous enregistrons ici est assez développée, elle contient environ trois cents mesures. Doit-on l'attribuer à Giroust?

131. Hymne funèbre sur la mort du général Hoche, paroles de M.-J. CHÉNIER, représentant du peuple et membre de l'Institut national, musique de CHERUBINI.



Paroles seules : *Journal de Paris*, 12 vend. VI (3 oct. 1797); *Décade philosophique* (p. 112); *Procès-verbal de la cérém. fun...*, 10 vend. VI, imp. de la Répub., p. 10 [Bibl. nat. Lb⁶² 454]; *Hymne fun. sur la mort du général Hoche, par M.-J. Chénier, représentant du peuple, mus. de Cherubin, qui sera exécuté ce jourd'hui 30 vendém. an VI de la Rép. sur*

la place de la Liberté et au temple de la loi en cette commune de Bruxelles, une feuille in-4°. [Arch. nat. AD VIII 35 (pièce 12 bis)]; *Pompe fun.* . . . , p. 6. [Bibl. nat. Lb⁴² 454.]

Marche funèbre pour orchestre d'harmonie : 1° 2 petites flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors en ré, 2 trompettes en ré, 3 trombones, 2 bassons, caisse roulante ou tambour, tam-tam (a); — 2° pour orch. symph. : quatuor à cordes, instr. à vent comme ci-dessus, timbales couvertes en sol, grosse caisse sur le théâtre (c).

Hymne funèbre : soli pour voix d'hommes et de femmes, et chœur à trois voix d'hommes avec accompagnement : 1° de musique d'harmonie : petites flûtes (4° couplet), 2 grandes flûtes (1^{er} et 3^e coupl.), 2 clarinettes (1^{er}, 3^e et 4^e coupl.), 2 cors en mi b et 2 en ut (4 coupl.), 2 bassons (4 coupl.), serpent (4 coupl.), 3 trombones (2^e, 4^e coupl.), 2 tromp. en ut avec et sans sourdine (3^e, 4^e coupl.), timbales découvertes (4^e coupl.) (b); — 2° d'orchestre symphonique : quatuor à cordes (dans les 4 coupl. moins les violons dans le 2^e), 2 flûtes (1^{er} et 3^e), petite flûte (4^e), 2 hautbois (3^e et 4^e couplets), 2 clarinettes (1^{er}, 3^e, 4^e), 2 cors en mi b et 2 en ut, 2 trompettes en ut (3^e et 4^e couplets), 3 trombones (2^e et 4^e couplets), 2 bassons, timbales (4^e) (c).

- a. Partition de la *marche pour la pompe funèbre du général Hoche*, manuscrite (n° 116, 5^b du catalogue de la vente Cherubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.] Voir 1° du § 2 ci-dessus.
- b. Partition chant et instruments à vent de l'*hymne funèbre*, manuscrite (n° 116, 5^a du catalogue de la vente Cherubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.] Voir compos. instr. § 3 ci-dessus (1°).
- c. Partition de la *marche* et de l'*hymne funèbre*, orch. symph. (voir compos. 2° des § 2 et 3 ci-dessus), manuscrite. [Bibl. Cons., n° 16249.]
- d. Chant pour une voix avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., in-8°). [Bibl. nat., Vm⁷ 16797, 16798; Bibl. Ch. Dép.; Br. Musi H 1797 (2).]
- e. Chant pour une voix avec piano-forte (Mag. de mus. fêtes nat., in-4°). [Bibl. nat., Vm⁷ 16795 et 16796; Arch. nat. AD VIII 36.]
- f. Chant pour une voix avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (*Rec. des Époques*, p. 109). [Bibl. Cons., vol. n° 26183.]
- g. *Marche funèbre et hymne* : partition soli, trio et chœur avec piano. (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*, etc., n° 70, p. 332.), d'après la version c.

L'hymne de Cherubini fut pour ainsi dire improvisé, puisque c'est le 2 vendémiaire que le Directoire, informé de la mort du général Hoche, arrêta qu'une cérémonie funèbre aurait lieu le décadi suivant, c'est-à-dire le 10 vendémiaire (1^{er} octobre), au Champ de Mars (Arch. nat. F^{1c} 185). Il n'en compte pas moins parmi les belles productions du savant maestro.

L'œuvre se compose de deux parties absolument distinctes : la *marche* exécutée pendant le défilé du cortège, et l'*hymne* proprement dit, chanté par les artistes du Conservatoire et ceux du théâtre de la République et des Arts.

La marche est d'une grande richesse harmonique et d'une belle couleur orchestrale (voir la composition instrumentale § 2 ci-dessus); les lugubres roulements des timbales persistant sur la même note alternent avec les accords les plus plaintifs ou les accents les plus douloureux.

Trois des strophes de l'hymne sont écrites sur le même motif, mais elles étaient chantées chacune par des voix différentes à l'unisson, et diversement accompagnées. Après le discours du président du Directoire, « quarante jeunes élèves du Conservatoire de musique, vêtues de blanc, les cheveux ornés de bandelettes, et portant des écharpes de crêpe », s'avancèrent « d'un pas timide » et firent entendre, rangées autour du mausolée, la première strophe de l'hymne. La mélodie en est expressive, calme et touchante; elle est accompagnée par les instruments à sonorité douce (flûtes, clarinettes, cors, bassons et serpents) habilement combinés. La deuxième

strophe vint après le panégyrique de Hoche prononcé par Daunou. Elle se distingue de la précédente par la ritournelle, par la nature des instruments accompagnateurs (trombones, cors, bassons, serpents) et par une simplification du dessin orchestral. La nature des agents sonores et la sévérité de l'accompagnement s'alliaient parfaitement au genre de voix — les tailles — auxquelles ils étaient associés. Ce fut aux voix aiguës — haute-contre — personnifiant les guerriers qu'échut la troisième strophe, soutenue par les flûtes et les trompettes *con sordini* jointes aux mêmes instruments. Basé sur les mêmes accords, l'accompagnement de cette strophe prend une tournure plus agitée, en rapport avec les paroles (mes. 43 et suiv.).

Ensuite toutes les voix d'hommes sont réunies en un chœur des guerriers à trois parties, sur un thème nouveau, vigoureusement rythmé, qui produit une impressionnante diversion. Elles entrent tour à tour, puis se superposent en d'énergiques accents ou se confondent dans de beaux unissons. L'orchestre donne beaucoup de mouvement et de puissance à l'ensemble, par la marche indépendante des parties et par les broderies qu'il exécute : tels, par exemple, le dessin de certains instruments entrecoupé de *tutti* en accords rythmés (mes. 43, etc.), les groupes ascendants ou descendants de notes conjointes entre les parties supérieures et les basses (mes. 65). En un mot, cette dernière strophe, bien faite pour exalter l'enthousiasme, est la brillante conclusion d'une composition de premier ordre dont la valeur technique n'a rien à redouter des ravages du temps.

Cette impression belliqueuse fut vivement ressentie par les premiers auditeurs; le procès-verbal officiel en fait mention dans ces termes :

Ces dernières paroles et le charme entraînant de la musique guerrière par laquelle elles sont animées, transportent tous les assistants, arrachent des applaudissements universels et changent tout à coup la nature de l'émotion générale. Magistrats, citoyens, militaires, tous ne paraissent plus occupés que de l'idée d'honorer, par de nouveaux triomphes, la mémoire du général qui a conduit tant de fois les colonnes républicaines à la victoire. . .

Déjà plusieurs hymnes chantés dans les fêtes officielles avaient été « mis en action », et représentés sur divers théâtres dans l'*Offrande à la liberté*, dans le *Triomphe de la République*, etc. La cérémonie du Champ de Mars prêtait admirablement à la pompe théâtrale. L'élan patriotique manifesté par le peuple en fit décider la mise à la scène malgré son caractère funèbre. Le théâtre Feydeau prévint ses concurrents en donnant, dès le 19 vendémiaire, dans le décor du 3^e acte de *Roméo*, « le tableau touchant de la fête funèbre » consacrée à la mémoire du général Hoche, dont l'hymne de Chénier et de Cherubini constituait la partie principale : la musique et les décorations produisirent sur l'assistance qui était considérable « un effet digne de la grandeur du sujet¹ ». Le lendemain, le théâtre

¹ *L'Ami des lois*, du 20 vend. an vi. — *Progr. de la pompe funèbre*. . . (Bibl. nat. Lb⁴² 454). — *Rapp. du bureau central*. . . 20 vend. (Arch. nat. BB³ 87).

de la République et des Arts représenta, à son tour, « la cérémonie funèbre sur la mort du général Hoche » qui fut « aussi bien accueillie que bien rendue ». Le public y manifesta « une sorte de recueillement » et « bien des spectateurs » versèrent des larmes en voyant pleurer le père du héros, qui était présent². Les représentations continuèrent pendant quelque temps³; les feuilles de recettes du théâtre en indiquent cinq à compter du 11 octobre.

L'hymne de Cherubini fut encore exécuté le 30 vendémiaire (21 oct.) sur la place de la Liberté et au temple de la Loi à Bruxelles (Arch. nat. AD VIII, 35) et, deux ans après, on le réentendit avec d'autres paroles consacrées à la mémoire du général Joubert (voir n° 160).

La partition pour orchestre d'harmonie (a) contient à la 11^e mesure un chant de clarinette de dix mesures précédant le mouvement de marche, qui n'existe pas dans celle pour orchestre symphonique (c) et que nous n'avons pas reproduit dans notre publication (g). En voici la réduction :

Ce fragment est plutôt superflu et sa suppression s'explique dans la version faite pour les exécutions postérieures. Par contre, de légères additions ont été opérées dans l'instrumentation sur la partition pour orchestre symphonique, soit pour guider les voix, soit pour augmenter l'intérêt de l'accompagnement. A la 1^{re} strophe, le violon double le chant des mesures 17, 18, 25 à 27; à la 2^e strophe, des accords syncopés remplacent les tenues en rondes ou en blanches (mes. 26, 30-34, 39); à la 3^e strophe,

² *L'Ami des lois* (loc. cit.). — *Progr. de la cérém...* (Bibl. nat. Lb⁴² 455). — *Rapport du bureau central...* 21 vend. (Arch. nat. BB³ 87). — ³ *Affiches*, vend. an vi (Bibl. nat. Inv. V. 28409).

un accord arpégé en noires est ajouté (mes. 32), des croches sont substituées aux tenues (mes. 33, 35), des groupes de notes rapides réunissent par degrés conjoints les accords brisés primitivement frappés temps par temps (mes. 32, 33, 35 à 39, 43 à 47), donnant ainsi une idée de l'agitation évoquée par le texte; à la 4^e strophe, des dessins ou batteries en croches sont mis à la place des noires ou des tenues (mes. 16, 30, 42, 57, 58, 73) et un accord brisé, en noires, est substitué aux quatre *sol* de la basse (mes. 56). Ce sont là de légers détails qui ne modifient rien aux parties essentielles de l'œuvre.

Malgré son grand intérêt, l'œuvre complète de Cherubini est restée inédite jusqu'à notre publication. Elle était au programme des auditions que nous avons données en 1897, à la Société de l'histoire de la Révolution et à la Bodinière.

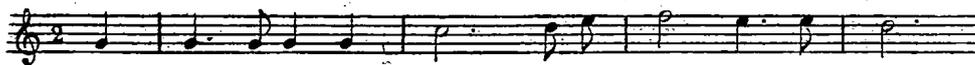
132. Hymne funèbre sur la mort du général Hoche, paroles de M.-J. CHÉNIER, musique de HERQUENNE.

Texte mentionné par le *Procès-verbal* de la cérémonie célébrée à Valence (23 p. in-4°). [Bibl. V. P. 12272; Bibl. Ch. Dép.; *Mélanges, fêtes publiques.*]

133. Chant funèbre sur la mort du général Hoche, par BAOUR-LORMIAN : « Sœur auguste de Mars, ô terrible Bellone. . . »

En reproduisant ce poème, la *Décade philosophique* (30 vendémiaire an VI-21 octobre 1797, p. 165) nous apprend que « ce chant funèbre qui exigeait une composition musicale très travaillée, fut adressé trop tard à la Direction générale de l'instruction publique ».

134. Chant de victoire, paroles du citoyen LEFÈVRE, secrétaire général de la Trésorerie nationale, musique du citoyen BEAUVARLET-CHARPENTIER, professeur.



Su perbe anti - qui té van te - nous la gran - deur

Chant pour une voix avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, flûtes, clarinettes et hautbois, cors et trompettes, bassons, timbales.

a. Partition, chant et orchestre, manuscrite (*Trois chants patriotiques* à grand orchestre, dédiés à la nation, présentés au Directoire exécutif de la République française, par le citoyen Beauvarlet-Charpentier, an VI) [Bibl. de l'Opéra].

Si, d'une part, nous avons trouvé cette œuvre inédite à la bibliothèque de l'Opéra où elle fut envoyée en 1798 par le ministre de l'Intérieur, nous avons eu, d'autre part, la bonne fortune de découvrir aux Archives nationales (F¹⁷ 1297, pièce 259) la missive par laquelle le compositeur en fit hommage au Directoire exécutif. Elle est ainsi conçue :

Citoyens Directeurs, Bauvarlet dit Charpentier, professeur, fils de feu Charpentier, organiste, a l'honneur de présenter au Directoire exécutif trois chants de guerre, fruit d'un travail qui, pour lui, n'a été que la suite de quelques veilles.

Il a su dans la Vendée donner des preuves de son patriotisme en faisant la guerre aux rebelles; rendu à ses foyers, il a chanté les succès de ses frères d'armes dans plusieurs circonstances. Auteur de quelques ouvrages particulièrement de la bataille de Montenotte qu'il a dédié et envoyé au général Buonaparte.

Républicain par essence, attaché de cœur au gouvernement et à la Constitution qui vous créés, il vous demande, citoyens Directeurs, d'accueillir favorablement les trois chants qu'il vous a dédiés en le mettant à même de les faire exécuter sous vos auspices, soit au théâtre des Arts, dans nos fêtes publiques et partout où le Directoire le jugera à propos. Il ose même vous demander d'être admis à l'Institut national, si la chose est possible, afin que, par une aussi puissante protection, ses talens ne restent pas ensevelis faute de moyens et de la réputation que vous seuls pouvez donner aux artistes. Salut et respect.

BEAUVARLET CHARPENTIER, rue des Deux-Ponts au coin du quay, vis à vis le pont, chez le limonadier.

Cette lettre fut transmise au ministre de l'Intérieur; elle parvint à la 5^e division le 25 pluviôse (vi)-13 février 1798, et au 4^e bureau, deux jours après. A la date du 6 ventôse vi (24 février 1798), celui-ci informa le citoyen Beauvarlet dit Charpentier, que le Directoire lui avait transmis ses trois chants de guerre et, tout en lui témoignant sa satisfaction, il lui exprima ses regrets de ne pouvoir le faire admettre au Conservatoire de Musique; avis lui était donné en même temps de l'envoi de ses chants au théâtre des Arts, où l'on examinerait la possibilité d'exécution. Neuf jours après (5 mars), le conseil d'administration de ce théâtre accusa réception des dits chants en annonçant qu'il les mettait à l'examen. (Arch. nat. *id.*, p. 258, 260.) Auparavant Beauvarlet avait publié *La fuite inutile* et *La Triple alliance*, chanson guerrière, de Florian (*Affiches*, 24 mars 1795).

134*. Guerre à l'Angleterre, chant national, paroles du citoyen LEFÈVRE, secrétaire général de la Trésorerie nationale, musique du citoyen BEAUVARLET-CHARPENTIER.



Chœur à trois voix (taille et deux basses-tailles) avec accomp. d'orch. : quatuor à cordes, petite flûte, clarinette, cors, bassons, timbales.

α. Partition, chœur et orchestre, manuscrite *Trois chants patriotiques*, etc.). [Bibl. Op.]

Voir le numéro précédent et le suivant. Œuvre sans doute inspirée par « ce cri de vengeance que les forfaits de Pitt ont allumé dans toutes les âmes : Guerre à l'Angleterre! Tremblez tyrans de Londres, nos enfants sont encore sous les armes », qui était poussé avec énergie par les femmes mêmes, à ce que nous apprend le *Patriote français* du 8 brumaire vi (29 oct. 1797).

134**. Chant triomphal à la paix, paroles du citoyen GAMMAILLE-AUBIN, artiste du théâtre de l'Ambigu-Comique, musique du citoyen BEAUVARLET-CHARPENTIER. (Voir les numéros 134, 134* et 1984.)



Solo et chœur (1^{er} et 2^e dessus, haute-contre, taille, basse-taille) avec accomp. d'orch., quatuor à cordes, petite flûte, hautbois, clarinette, cors et trompettes, bassons, timbales.

a. Partition, chœur et orchestre, manuscrite (*Trois chants patriotiques, etc.*). [Bibl. Op.]

b. Chant et basse, Imp. des aveugles travailleurs. [Bibl. nat. Vm⁷ 16522.]

135. Hymne de la Mort, par LEGOUVÉ.

Demandé par le ministre de l'Intérieur à Legouvé pour le *Recueil de chants républicains* (voir *Livre des Époques*); Méhul devait le mettre en musique. Legouvé répondit à cette invitation par la lettre suivante dont l'original est resté entre les mains du petit-fils de Sarrette :

Citoyen Ministre,

Je suis très sensible à l'honneur que vous me faites en me choisissant pour composer l'*Hymne de la Mort*. Je pense, comme vous, que la forme dramatique est la plus convenable à ce sujet. L'avis de l'auteur de *Pamela* et de l'excellent discours sur la manière de lire ne peut être dicté que par un goût sûr, et je m'empresserai de le suivre. Mais il me seroit difficile de me charger sur-le-champ du travail que vous me proposez. Je suis tout entier, dans ce moment, à un ouvrage que je ne saurois interrompre sans me refroidir, et dont je suis tellement rempli que je voudrois en vain m'occuper d'une autre production. Vous êtes trop bon poète pour ne pas sentir ma position. Il me faut encore trois ou quatre décades pour terminer cet ouvrage. J'ose vous demander ce délai. Excusez-moi si je vous parle d'un retard, mais il m'est nécessaire. Si ce retard peut s'accorder avec vos vues, je serai à vos ordres vers la fin de brumaire. Ne doutez pas, citoyen Ministre, du zèle que je mettrai toujours à faire ce qui peut vous être agréable, et servir la chose publique. Dans le cas où vous accepteriez ma proposition, veuillez me faire savoir sur quel musicien vous avez jeté les yeux pour que je me concerte avec lui.

Salut et respect.

LE GOUVÉ.

Ce 17 vendémiaire an 6 (8 octobre 1797).

Une note sur feuillet détaché, que nous avons heureusement pu voir dans les papiers de Sarrette, fait connaître pourquoi ce projet ne fut pas mis à exécution :

La révolution du 18 brumaire empêcha Legouvé de donner suite à la promesse qu'il avait faite de composer l'*Hymne de la Mort*, dont Méhul devait faire la musique. Voir la lettre de Legouvé du 17 brumaire au ministre de l'Intérieur.

Espérons que la lettre sus-désignée se rencontrera quelque jour dans les archives du Ministère ou dans les papiers particuliers du Ministre.

135*. Hymne de la Naissance, paroles de [MAHÉRAULT], musique de [CATEL].

Destiné au *Recueil des chants patriotiques* (ch. IV § 2 c). Les événements du 18 brumaire empêchèrent Mahéroult, de même que Legouvé, (voir n° 135), « de livrer la suite des strophes de l'hymne à la Naissance » dont Catel « avait fait la musique sur la première », lisons-nous sur une note manuscrite en feuillet volant. De la musique rien n'a encore été retrouvé, mais nous avons lieu de croire, bien que rien ne l'indique précisément, que les paroles ci-après, transcrites sur un feuillet manuscrit provenant des papiers de Sarrette, forment le commencement de l'hymne de Mahéroult ayant servi à Catel :

LE PÈRE.

O mes amis, partagez mon ivresse!
 Mes vœux d'hymen sont enfin entendus.
 Un fruit nouveau couronne ma tendresse;
 Mon cœur connoit un sentiment de plus.
 Avec l'ennui, l'abandon solitaire
 A mon foyer ne viendra point s'asseoir;
 Mais par ses jeux une troupe héritière
 De mes vieux jours embellira le soir.

CHOEUR.

Salut, espoir naissant des tiens, de la Patrie,
 De nos cités aimable et tendre fleur!
 Puisse sur ton berceau, l'aurore de la vie
 Fixer les rayons du bonheur.

ou :

Naissant espoir de la Patrie
 Salut de nos cités aimables et tendre fleur.
 Puisse l'aurore de la vie
 Éclairer ton berceau des rayons du bonheur.

LES TÉMOINS.

Oui, l'amitié vient partager ta joie, etc.

136. Le chant du retour, hymne pour la paix, par M.-J. CHÉNIER, musique de MÉHUL.



a. Chant avec basse, gravé (in-8°, aux adresses ordinaires, propriété de l'auteur). [Bibl. nat. Vm⁷ 17060.]

b. Chant avec basse, gravé (in-8°, Pleyel). [Bibl. nat. Vm⁷ 17059.]

L'auteur n'a pas dit à quelle époque de l'année il composa cette œuvre que l'on fait dater généralement, par erreur, de son exécution sur le théâtre de l'Opéra (18 floréal an vi-7 mai 1798); mais nous pouvons préciser. Dès le 28 frimaire an vi (18 déc. 1797), un journal, le *Rédacteur*, annonçant, dans son numéro du 29, la mise en scène, sur le théâtre des Arts, du *Chant du Retour* (voir n° 136), ajoutait :

L'*Hymne des Vengeances* terminera le mélodrame. Il est de Rouget de Lisle, auteur de la *Marseillaise*. Ainsi, celui dont les sons patriotes ont électrisé tous les cœurs en 1792, ravivera aujourd'hui ce feu guerrier pour le diriger avec succès contre l'infâme gouvernement qui nous reste à détruire.

Comme on avait fait pour la *Marseillaise*, pour l'air *Veillons au salut de l'empire*, pour divers hymnes de Gossec et, plus récemment, pour l'*hymne funèbre* de Hoche, ce nouveau chant de Rouget de Lisle devait être le sujet d'une mise en action théâtrale. En attendant, on l'exécuta dans sa forme originale, notamment au banquet civique organisé par les employés du ministère de la police générale « pour célébrer la paix et chanter la victoire », qui eut lieu le 3 nivôse an vi (23 déc. 1797). Plusieurs citoyens chantèrent des couplets patriotiques et le *Chant des vengeances* termina la fête (le *Rédacteur* du 7 nivôse vi).

Les biographes de Rouget de Lisle n'ont pas parlé de cette forme primitive de l'œuvre; ils n'en font mention qu'à propos de la représentation au théâtre de la République et des Arts, de l'intermède dont elle fournit le sujet (18 floréal an vi — 7 mai 1798). Pourtant le *Chant des vengeances* a été entendu auparavant parmi d'autres couplets patriotiques, on vient de le voir; les paroles en avaient été publiées dès le 4 nivôse (24 déc. 1797) dans l'*Ami des lois*, et deux éditions, paroles et musique, en ont été faites en feuilles détachées (a, b). C'est donc bien un hymne intercalé dans une œuvre théâtrale et non pas un fragment extrait d'un ouvrage dramatique. Il fut encore chanté à la fête de la Vieillesse, célébrée par la municipalité du 5^e arrondissement, le 10 fructidor suivant (27 août 1798).

Quant à l'adaptation scénique, elle n'eut qu'un nombre limité de représentations. A la première, « le concours » de spectateurs se trouva « faible », est-il dit dans le rapport de police du 19 floréal an vi (Arch. nat. BB³ 87). Ils entrèrent néanmoins « dans l'esprit de cet intermède » et en goûtèrent « les moindres détails ». Des applaudissements très vifs ont été l'effet et la suite de l'impression qu'a produite le finale : « Poursuivons jusqu'au trépas. . . », ajoute l'agent du bureau central. Le *Journal de Paris* est moins élogieux : il constate l'échec et la froideur du public (20 floréal an vi). Un fait, qui nous est révélé par M. A. Leconte, confirme le peu d'affluence à la première représentation : la recette fut seulement de 594 fr. 10 « tous frais déduits », alors que les dépenses faites pour la mise en scène s'élevèrent à 3,376 fr. 90 (*Rouget de Lisle*, p. 224).

Au sujet de cet intermède, M. J. Tiersot rapporte de son côté un incident « qui donne une idée bien significative » du « caractère rageur et colérique » de Rouget de Lisle. Informé qu'une pièce, *Les Français en Angleterre*, analogue à la sienne, était mise à l'étude au même théâtre, il écrivit au Directoire, récriminant contre la réception (dictée « par la malveillance ou la stupidité ») de cet ouvrage, qu'il considérait comme « la plus absurde, la plus dégoûtante et la plus atroce monstruosité qui soit sortie de la fange révolutionnaire » (*Rouget de Lisle*, p. 224). Suivant M. Tiersot, cette protestation n'empêcha pas la représentation de l'ouvrage dénoncé; M. Tourneux, au contraire, conteste cette allégation et déclare que la pièce fut interdite. Nous n'avons pas ici à prendre parti entre ces deux écrivains, sur un fait ne se rattachant qu'incidemment à l'hymne de Rouget de Lisle; mais nous pouvons signaler diverses pièces curieuses relatives à l'ouvrage en répétition à l'Opéra. A la date du 26 pluviôse (an vi)-14 février 1798, le représentant du peuple Boisset écrivit au ministre de l'Intérieur Le Tourneux pour lui exposer que, « d'après ses ordres pour la représentation de la *Descente en Angleterre* », il avait eu « la juste idée de penser » qu'il aurait mis ce spectacle en mesure de fournir aux frais que cette représentation « exige, et dont l'esprit public a un besoin pressant », ajoutait-il en signalant la détresse dans laquelle se trouvaient les artistes, faute de ressources. Si demain ou après-demain au plus tard, disait-il en terminant, « l'Opéra ne reçoit pas de fonds, il n'est plus temps d'exiger rien de lui et ce superbe monument est dissout. . . ». Boisset écrivit d'autres lettres sur la situation du théâtre, et dans l'une d'elles, datée du 24 ventôse suivant (16 mars), il annonce que le musicien Kalkbrenner s'occupait sans relâche à la *Descente en Angleterre*, un acte qu'il termina « en moins de huit jours », et qui ne fut pas représenté, ainsi que nous l'apprend un rapport de Thiébault, secrétaire de l'Opéra en l'an vii, contenant une *Liste des pièces patriotiques offertes au théâtre de la République et des Arts*, dans laquelle *La Descente en Angleterre* figure au nombre des « pièces patriotiques qui ont été présentées et qui ont été rejetées », avec cette mention significative : « C'est le Gouvernement qui a défendu de la jouer ». Le même document cite *Le cri de vengeance* parmi les « pièces patriotiques qui font partie du répertoire actuel ». Est-ce à l'œuvre de Rouget de Lisle que s'applique cette nouvelle dénomination? Peu après, le gouvernement reçut du citoyen Mittié un ouvrage portant le même titre (*La descente en Angleterre*), auquel des félicitations furent adressées le 16 ventôse an vi (Arch. nat. F¹⁷ 1297, pièces 96, 95, 261, etc.).

Nous avons déjà fait remarquer que plusieurs œuvres de Rouget ont paru, sensiblement modifiées ou entièrement réécrites, dans le recueil qu'il publia sur la fin de sa carrière. L'opinion formulée par ceux qui ont ignoré cette particularité — signalée pour la première fois dans notre ouvrage — ne s'applique donc pas aux hymnes réellement chantés sous la Révolution. Eussent-ils soupçonné l'existence des versions primitives, qu'ils auraient été autorisés à croire à la conformité des éditions et à s'en tenir

semblent plutôt exécuter un morceau instrumental. Une certaine monotonie résulte de ce style par trop scolastique; néanmoins la péroraison est d'un grand effet.

138*. Serment.



Chœur à trois voix d'hommes avec accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, hautbois, clarinettes et cors.

a. Partition, chœur et orchestre, manuscrite. [Bibl. Cons., n° 10950.]

Œuvre sans titre ni nom d'auteur, dont les paroles de la première strophe ont été consciencieusement bâtonnées à l'encre et biffées. Des jambages et des boucles ont été ajoutées à toutes les lettres pour rendre les mots indéchiffrables, et c'est à grand'peine que nous avons pu lire, sous ces oblitérations multipliées, le texte qui suit :

Jurons une haine implacable
Aux tyrans, à la royauté,
Et de l'anarchie exécration
Détestons à jamais le monstre ensanglanté.

Les vers suivants, formant le *trio* de l'œuvre, subsistent sans rature :

Jurons amour à la Patrie,
Aux lois, respect, fidélité.
Jurons tous de défendre au péril de la vie
Le pacte social en l'an trois accepté.

En rapprochant ce texte de la formule du serment dont la prestation devait être effectuée aux fêtes anniversaires du 21 janvier : « Je jure haine à la royauté, à l'anarchie; je jure attachement et fidélité à la République et à la Constitution de l'an III » (*Moniteur* du 4 pluviôse an VI-23 janvier 1798), on conclut que cette œuvre anonyme a été proposée pour la célébration de l'un des anniversaires de la mort de Louis XVI.

139. Hymne pour la plantation d'un arbre de la liberté dans l'enceinte du Trésor public, par le citoyen LEFÈVRE, secrétaire général de la Trésorerie, musique du citoyen DESHAYES.



Paroles dans le *Rédacteur* du 21 pluviôse an VI. [Bibl. nat. Lc° 905.]
Chœur gravé in-4° (s. d.). [Bibl. nat. Vm° 16821]

Œuvre due à la collaboration de deux employés de la Trésorerie nationale, exécutée le 20 pluviôse an VI (8 février) par les artistes du Conservatoire et du théâtre des Arts, pendant la cérémonie de la plantation d'un troisième arbre de la Liberté, dans une cour de la Trésorerie nationale,

en présence des commissaires de la Trésorerie, des officiers municipaux, du juge de paix, du commissaire et de spectateurs « des deux sexes ».

L'un des auteurs, Deshayes, est plus connu comme compositeur que comme employé du Trésor. En 1780, il avait fait exécuter au Concert spirituel plusieurs œuvres, dont deux oratorios : les *Machabées* et le *Sacrifice de Jephthé*¹; depuis 1782, il avait composé la musique des divertissements et ballets donnés à la Comédie-Française et celle d'une dizaine de pièces représentées au théâtre des Beaujolais et au théâtre Louvois (1786-1795), parmi lesquelles *Zélie* (1791) passait pour un « chef-d'œuvre musical ». Ses autres compositions étaient également appréciées, et son *hymne pour la plantation d'un arbre de la liberté* — dont l'orchestration a disparu — joignait, suivant l'opinion du *Rédacteur*, « au caractère imposant et « chaleureux que doit avoir un chant public, cette mélodie sans laquelle il « n'est pas de musique et qui, seule, a la puissance d'affecter indistinctement tous les êtres régulièrement organisés ».

Deshayes écrivit par la suite plusieurs symphonies concertantes, des morceaux pour musique d'harmonie publiés par le Magasin de musique du Conservatoire et divers actes d'opéra-comique. Alexandre Duval, dont il fut le collaborateur, lui a consacré quelques souvenirs dans la préface de *Bella ou la femme à deux maris*.

140. *Le Salpêtre républicain*, paroles de ^{***}, musique de CHERUBINI. (Chanté à Paris en pluviôse an 2^e, à la fête de l'ouverture des travaux pour l'extraction du salpêtre.)



Descen-dons dans nos souterrains La li-ber-té nous y con-vi-e

Paroles seules : un feuille imprimerie Brosselard [Coll. P. Lacombe]; *Rec. de chans. civ. et mart.*, p. 7. [Bibl. Sén., carton. 7, cote 167.]

a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors en *fa* et 2 bassons, partition manuscrite, n° 1167 du catalogue de la vente Cherubini, par Bottée de Toulmon, 1842. [Bibl. de Berlin.]

b. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors, et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 55.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]

c. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém. de la Rév.*, n° 91, p. 449.)

On a été surpris de trouver dans notre volume *Musique des fêtes* l'année 1798 indiquée à la suite du titre de cette chanson dont les paroles datent du commencement de l'année 1794 (voir n° 1218), nul ne l'ignore, et l'on a généralement conclu à une faute d'impression. Quoique la musique de Cherubini n'ait pas été signalée à cette époque, nous aurions probablement classé cette pièce à l'année 1794 si, par bonheur, nous n'avions découvert la curieuse lettre que voici :

¹ Cf. *Le Concert spirituel*, par Constant PIERRE, 2^e partie, chap. VII. (Ouvrage couronné au concours pour le prix Bordin, séance du 23 juin 1900, par l'Académie des Beaux-Arts.)

Paris, le 23 pluviôse l'an 6^e de la République française (11 février 1798).

Le citoyen François (de Neufchâteau), membre du Directoire exécutif, au citoyen Sarrette.

Je me suis procuré, citoyen, une copie de la très jolie chanson du *Salpêtre*, dont je vous avais parlé, et qui ne doit pas être oubliée dans la collection des chants patriotiques. La voici telle quelle a été chantée dans le tems sur un théâtre de Paris. Il y manque la date du jour et de l'année; mais je l'ai demandée et je vous l'enverrai par supplément.

Le recueil admettra-t-il quelques gaîtés? Elles rompraient la monotonie. J'en joins ici une sur la suppression des *costumes religieux*. Il faudrait aussi quelque chose pour le calendrier, etc. Je suis à la recherche.

Salut et fraternité.

FRANÇOIS (de Neufchâteau).

Il est donc évident que Cherubini composa sa musique seulement pour le recueil précité et postérieurement à la lettre ci-dessus transcrite. Cette chanson avait eu beaucoup de vogue en l'an II, et il est probable qu'elle fut chantée sur l'air primitif plus fréquemment qu'avec la musique de Cherubini. Celle-ci est cependant pleine de vigueur; dans l'accompagnement on remarque les imitations (mes. 22 et 24) et les *sf* (mes. 30, 31) qui sont d'un effet énergique.

La missive de François de Neufchâteau témoigne en même temps de la rareté des documents datant de quatre ans à peine et de la difficulté de se procurer des détails les concernant; elle prouve enfin que ce n'est pas sans motif que nous avons contesté quelquefois l'exactitude de certains renseignements contenus dans le recueil dont il y est question.

Ainsi se trouvent infirmées les conclusions de M. J. Tiersot relatives à l'antériorité de l'œuvre de Cherubini. Après avoir mentionné les *Stances* de Catel (v. n° 1250) exécutées le 30 ventôse an II (20 mars 1794), et la *Réponse* de Dalayrac (v. n° 1436) parue le 8 messidor (26 juin), cet écrivain, parlant de l'œuvre de Cherubini en s'appuyant sur la date d'exécution donnée par le recueil des *Époques* (pluviôse an II-janv.-fév. 1794), s'exprime ainsi : « le chant de Cherubini est donc antérieur à ceux de Dalayrac et de Catel, étant consacré à l'inauguration de l'École; il est aussi « le premier que l'auteur ait écrit pour les fêtes nationales » (*Ménestrel*, 17 juin 1894, p. 185). Il y a une distinction que notre confrère n'a pas faite. Le renseignement contenu dans le recueil des *Époques* s'applique aux paroles chantées à l'origine sur un air connu, et non à la musique. Par suite, ce chant n'est point le premier qu'écrivit Cherubini.

140*. Hymne pour l'inauguration d'un temple à la Liberté, par FRANÇOIS, de Neufchâteau, musique de LESUEUR, chanté l'an 2^e de la République.



- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (*Recueil des Époques*, p. 44.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]
 b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n° 93, p. 452.)

Les paroles de ce chant ont été écrites sur l'air *Veillons au salut de l'Empire* et chantées pour diverses inaugurations de temples (voir n° 1022). Selon toute probabilité, Lesueur les mit en musique en l'an vi pour le *Recueil des Époques*, aucune mention de cette œuvre n'ayant été faite antérieurement.

La mélodie a du charme, notamment à la phrase *l'erreur s'enfuit* (mes. 15 à 20).

140.** Cantate sur la paix, par MONACHON, commissaire du Directoire exécutif près la municipalité de Maëstricht, musique du citoyen KAR.

Déposée au Conservatoire de musique, suivant lettre adressée le 9 floreal an vi à l'auteur (Arch. nat. F¹⁷ 1297, pièce 105). Cette cantate n'est pas signalée; rien n'indique que ce soit celle reproduite plus loin (n° 166).

141. Poème séculaire d'Horace (*Carmen secularæ*), traduit par DARU, musique de PHILIDOR : « Profanes, loin d'ici . . . ».

Traduction au *Moniteur* (n° 310 du 10 thermidor an vi-28 juillet 1798), p. 1243.

Exécuté au Champ de Mars le 10 thermidor an vi (28 juillet 1798) par le Conservatoire, en présence du Directoire exécutif, à la fête de l'entrée triomphale des objets d'art et de science conquis en Italie et recueillis par les soins du Gouvernement. (*Procès-verbal de la séance du Directoire; le Rédacteur*, 12 therm.)

Cette œuvre de Philidor, auquel on avait déjà emprunté un fragment d'*Ernelinde* (v. n° 71), eut un succès considérable à son apparition. Elle fut composée à Londres en 1779.

142. Chant dithyrambique pour l'entrée triomphale des objets de science et d'arts recueillis en Italie, paroles de LEBRUN, de l'Institut national, musique de LESUEUR, inspecteur de l'enseignement du Conservatoire de musique.

REFRAIN

È . veil-le - toi ly - re d'Or - phé . e Fran.ce heu . reuse

Paroles dans le *Moniteur* du 10 thermidor an vi, p. 1243; la *Décade philosophique*, p. 230; le *Rédacteur*, 11 therm. vi; édition en feuille typogr. in-4°, impr. du Cons. de mus. [Arch. nat. AD VIII 35 (pièce 13); Bibl. Sén., carton 7, cote 436]. *Fête de la lib. et entrée triomph.*, imp. de la Rép. th. vi, p. 22 [Bibl. V. P. 12272; Arch. nat. F^{1c} 186]; *Directoire exécutif; ext. du procès-verbal*. . . 10 th. vi, p. 23 [Bibl. V. P. 12272]; *Ode en vers libres ou chant dithyrambique sur l'entrée triomphale des monumens d'Italie* [Bibl. nat. mss. n. acq. fr. 9199, p. 84].

Chœur avec soli et accompagnement d'orchestre : quatuor à cordes, flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 trompettes, 2 cors en *ut*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, timbales.

a. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 32.]

b. Partition, soli, chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE (manuscrite). [Bibl. de l'auteur.]

- c. Partition, soli et chœur, avec réduction pour le piano par C. PIERRE (autog.). [Bibl. Ch. Malherbe.]
- d. Transcription pour piano seul par C. PIERRE. (*Piano-Soleil* du 28 juillet 1895.)
- e. Transcription pour piano seul. (C. PIERRE, *Quatre hymnes et chants*, etc., n° 2.) [Bibl. nat. Vm⁷ 17185.]
- f. Partition, soli, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 25, p. 133.)

Exécuté le 10 thermidor an VI (28 juillet 1798) par les artistes du Conservatoire.

Tout en n'utilisant que deux stances du poème, Lesueur produisit une œuvre de plus de 200 mesures. La suppression des autres stances dans l'œuvre du musicien fut annoncée par cette note placée en tête du texte complet de Lebrun, publié par l'imprimerie du Conservatoire de musique pour être distribué à la cérémonie :

La musique prend la première stance pour former sa première strophe et la troisième pour former sa seconde. Elle réunit ensuite ces deux stances pour former l'anti-strophe musicale et reprend pour son épode le refrain *France heureuse*. Les couplets marqués d'une étoile sont ceux dont elle se sert.

Presque toutes les compositions de Lesueur se font remarquer par leurs larges proportions et leur développement parfois excessif. Celle qui nous occupe procède à la fois des qualités et des défauts de l'auteur. Ici elle est riche, pleine de recherches; là, elle est pauvre et incorrecte. Tantôt la mélodie est belle et chantante; tantôt elle est plate et vulgaire. Enfin les continuel redoublements de motifs ne laissent pas de devenir abusifs.

Après une brève introduction en *ut* majeur, dont le sujet (mes. 3-16) forme le thème de la coda (mes. 170-185), le chœur évoque la « lyre d'Orphée », en de larges accords soutenus en mineur (mes. 17-46), sur lesquels les violons exécutent une sorte de contre-chant assez brodé (mes. 18 et suiv.) duquel l'auteur a tiré la partie vocale de sa seconde strophe (mes. 80-108). Le refrain qui ramène le ton majeur n'est pas d'une mélodie élégante et, harmoniquement, il est « creux » et insuffisant, par suite de l'absence — très certainement voulue — de la tierce (mes. 47 et suiv.). Ce refrain sert à relier les strophes; il est donc répété trois fois, et cela est regrettable, puisqu'il constitue la partie la moins bonne de l'œuvre. Les 1^{re} et 2^e strophes, dont le motif est différent, sont ensuite entendues simultanément, la première formant la base harmonique de la seconde, et l'effet en est très ingénieux (mes. 125-154). L'accompagnement reste le même. Ses broderies persistantes produisent au piano un sautillerment qui peut paraître exagéré, mais qui est certainement plus supportable à l'orchestre où le dessin est confié aux violons. Enfin la coda (mes. 170), dont le thème très simple — traité en canon — revient deux fois, achève vigoureusement une œuvre intéressante malgré ses négligences, et bien conçue en vue d'un effet de masses réunies sur un vaste emplacement.

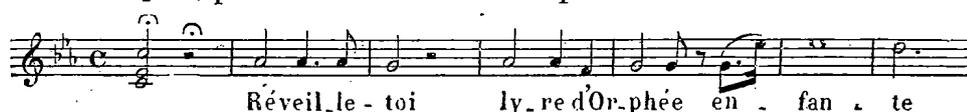
Ce chœur de Lesueur est resté inédit; la partition a disparu. Nous avons pu la reconstituer à l'aide des parties séparées (a); puis nous en

avons publié quelques fragments pour piano seul (*c, d*), avant d'en faire paraître — pour la première fois — le texte complet dans notre recueil (*f*).

Trois auditions en ont été données sous notre direction en 1897 : à la Société de l'histoire de la Révolution, au concert de l'Association des journalistes parisiens et à la Bodinière.

Le *Chant dithyrambique* publié dans le *Recueil des Époques*, sous le nom des mêmes auteurs, diffère essentiellement de la version originale (voir le numéro suivant).

143. Chant dithyrambique, pour l'entrée triomphale des monuments conquis, paroles de LEBRUN, musique de LESUEUR.



a. Chant pour une voix avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, gravé. (*Recueil des Époques*, p. 112.) [Bibl. Cons., 26183.]

Ce court morceau n'a de commun avec le précédent que les paroles et le motif du refrain « France heureuse », c'est-à-dire 16 mesures. C'est tout ce qu'il reproduit de la version originale, si remarquable et si développée.

De pareilles substitutions sont absolument regrettables, car, par la similitude de titres et d'auteurs, elles prêtent à confusion et font souvent juger défavorablement d'une œuvre intéressante. C'eût été le cas si nous n'avions pu reconstituer le texte primitif de Lesueur qui n'existe qu'en parties séparées manuscrites, non utilisées jusqu'alors.

144. Ode sur le 18 fructidor, paroles de ***, musique de CHERUBINI.



Paroles au programme : *Anniversaire du 18 fructidor*, imp. de la Rep., in-4°, p. 6. [Arch. nat. F¹ 1 86, F¹⁷ 1232; Bibl. nat. Lb⁴² 614; Bibl. V.P. 12272], et au *Procès-verbal* [Arch. nat. AD VIII 18]; *Le Rédacteur*, 20 fruct. vi.

Chœur à trois voix d'hommes avec accompagnement de musique d'harmonie : 2 petites flûtes, 2 clarinettes en *ut*, 2 trompettes en *fa*, 2 cors en *fa*, 3 trombones, 2 bassons, serpent, contrebasse (à cordes), timbales.

a. Partition, chœur et orchestre, autographe. [Bibl. Cons., n° 10948.]

b. Partition, chœur et orchestre, manuscrite (n° 116° du Catalogue de la vente Cherubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.]

c. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 18.]

d. Chant pour une voix avec basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 16801, 16802; Bibl. V.P. 7286.]

e. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, gravé. (*Recueil des Époques*, p. 105.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]

f. Partition, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 32, p. 201.)

Chœur exécuté le 18 fructidor an vi (4 septembre 1798).

Voici encore une œuvre de Cherubini digne de retenir l'attention, tant

pour son intérêt que pour sa beauté. Elle est du type à couplets sur des motifs différents.

L'introduction, pleine de vivacité et d'entrain, d'allure fière et énergique, est suivie du 1^{er} couplet — très court — chanté à l'unisson par les voix d'hommes aiguës, auquel s'enchaîne le refrain — traité avec beaucoup de verve — dit par le chœur entier. Le deuxième couplet d'un mouvement plus lent et écrit pour trois voix en soli, est d'une bonne expression; mais le plus remarquable est sans contredit le troisième. Les huit mesures *sostenuto* du prélude forment une excellente préparation au chœur, dont les entrées des diverses voix sont bien comprises, et qui se développe entièrement sur une superbe pédale de *fa* (mes. 8-27); de plus, sous le mot « ténèbres », largement posé (mes. 15), circule lentement une harmonie dissonante parfaitement appropriée au sens des paroles. L'*allegro* qui suit offre d'heureux effets, non moins suggestifs; tels les dessins rapides ascendants et descendants sous les mots hachés du chœur : « atteint » et « brise » (mes. 39-42); d'autres traits encore plus rapides sont à remarquer un peu plus loin sur « leurs poignards » (mes. 49). Le 4^e couplet comprend un retour du motif initial par tous les soprani et du refrain par le chœur; puis vient un *andante* pour soli à trois parties, dans lequel les voix dialoguent agréablement (mes. 80-115) et, pour péroraison, une reprise du thème du refrain, plus développé que précédemment, où les retards de la basse dans l'accord de sixte (mes. 173-175) produisent un bon effet.

Les circonstances seules se sont opposées à la publication de cette belle œuvre qui a été imprimée pour la première fois intégralement dans notre recueil (*f*). Quelques altérations du texte poétique, et des lapsus, se sont glissés dans la version musicale (*Musique des fêtes et cérémonies*). Le compositeur a employé une cheville en ajoutant la conjonction *et* au troisième vers du 2^e couplet entre les mots « justice, humanité », (p. 205, mes. 18), pour appuyer la phrase mélodique. Au 3^e couplet, il doit y avoir *glissaient*, au lieu de *glissent* (p. 207, mes. 14); il faut le pluriel à « leurs mains » (p. 209, mes. 35); de même au 4^e couplet, on doit lire « ces » et non « ses » (p. 213, mes. 14, 17).

La découverte, aux Archives nationales (F¹⁷ 1065), du rapport ci-après nous permet de dévoiler l'anonymat sous lequel s'est intentionnellement dissimulé l'auteur des paroles :

Paris, le ructidor an 6^e de la République, une et indivisible.

RAPPORT PRÉSENTÉ AU MINISTRE DE L'INTÉRIEUR.

D'après l'invitation du Ministre, le citoyen Andrieux a composé un *Chant pour le 18 fructidor*; mais il veut garder l'anonyme.

On a appris depuis qu'il existe un chant mis en musique par un artiste du Conservatoire et consacré à la célébration de cette mémorable époque. Il n'en convient pas moins de faire imprimer, tant à la suite du programme qu'isolément, le chant du citoyen Andrieux. L'esprit public ne peut que gagner à la publicité de ce genre de production.

On propose au Ministre d'autoriser l'impression du chant du citoyen Andrieux

Paroles au *Procès-verbal*, etc., et une édition typogr. (impr. de la République, fruct. an vi). [Bibl. nat. Lb⁴² 623; Arch. nat. AD VIII 18, p. 3; AD VIII 35; AD XVIII 468, p. 13.]

Chœur à quatre voix (hommes et femmes), avec accompagnement de musique d'harmonie : petite flûte et flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors en *ut*, 2 bassons, trombone, serpent, contrebasse (à cordes), grosse caisse, cymbales.

a. Parties séparées de chœur et d'instruments, manuscrites. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 43.]

b. Partition, chœur et orchestre, reconstituée par C. PIERRE, mss. [Bibl. de l'auteur.]

c. Partition, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 29, p. 153.)

Exécuté au Champ de Mars le 1^{er} vendémiaire an VII-22 septembre 1798. (*Procès-verbal*, loc. cit.)

Œuvre intéressante, restée inédite jusqu'à notre publication. Sur le poème, le nom du musicien n'est pas indiqué, et sur la musique celui du poète ne figure point; de sorte que, ce chant n'étant pas identifié, les uns déclaraient que la musique de l'œuvre de Leclerc avait disparu; les autres disaient que l'on ne possède point de renseignements sur la composition musicale de Martini.

C'est ainsi que, faute d'avoir constaté la concordance des paroles du poème de Leclerc avec celles placées sous la musique de Martini, M. J. Tiersot a écrit à propos de la fête du 1^{er} vendémiaire : « On y donna la première audition d'un *Chant triomphal*, composé par le citoyen Leclerc, qui m'est inconnu. . . » (*Méneestrel* du 22 juillet 1894, p. 226, col. 1). Pourtant cet écrivain avait eu en mains la musique de Martini; la preuve en est dans la reproduction qu'il a faite d'une indication de quelques lignes inscrite sur les parties d'instruments. (*Ibid.*, p. 234, col. 2.)

La comparaison des textes, paroles imprimées à part et paroles manuscrites des parties de chœur, est cependant concluante. Mention de cette identification a été faite dans notre volume *B. Sarrette* (1895, p. 151, note 2) et justifiée dans le *Méneestrel* (1898, p. 276), puis dans notre brochure *Sur quelques hymnes*, etc., § 3, p. 7.

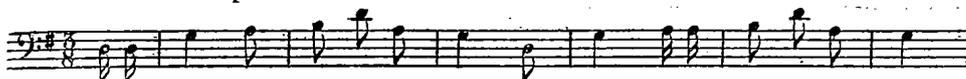
Leclerc était employé à la 5^e division du Ministère de l'intérieur. Les paroles de son chant sont banales, a dit M. Monin; il abuse de la mythologie, d'Alcide, d'Atlas, auxquels il compare la République. Du moins, il n'oublie pas les héros morts pour la patrie : Dugommier, Dagobert, Laharpe, Hoche, Marceau. . . (*La fête du 22 septembre 1892 et ses précédents historiques*, p. 34.)

Au point de vue musical, le seul que nous ayons à apprécier, ce chœur est en général d'un bon mouvement. Il comporte 220 mesures avec un seul retour au motif initial. Comme le précédent, il débute par un prélude instrumental assez vigoureux. Les thèmes sont quelconques, mais l'harmonie à trois parties vocales est intéressante (mes. 63 et suiv.) et la modulation en *si b* heureuse (mes. 126). L'accompagnement est convenablement fleuri et varié, parfois même un peu chargé.

Un *chant triomphal* sur lequel on ne possède point d'indices fut exécuté à l'Opéra à partir du 29 octobre 1797.

1799.

148. Ronde pour la plantation de l'arbre de la Liberté, paroles de MAHÉBAULT, musique de GRÉTRY.



U-nis-sez vos cœurs et vos bras En-fants, cito-yens, magis-trats

Paroles : *Moniteur*, p. 690; le *Rédacteur*, 17 ventôse VII; *Rec. chronol.* p. 285. [Bibl. Op. 6097.]

a. Chant avec basse, gravé (*Mag. de mus. fêtes nat.*, in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 16924 à 16926; Arch. nat. AD VIII 36; Br. Mus. E 1717 b (35).]

b. Chant avec accomp. de petit orch. (*Rec. des Époques*). [Bibl. Cons., vol. 26183.]

c. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 94, p. 454.)

Exécuté le 16 ventôse VII (6 mars 1799) par le Conservatoire, devant la porte du palais du Directoire, rue de Tournon, en présence des Directeurs et de leur cortège, après la remise des drapeaux napolitains pris par les Français.

Des deux manuscrits autographes des paroles seules qui nous sont parvenus, l'un porte cette suscription : *Au citoyen Sarrette, commissaire du Directoire exécutif près le Conservatoire de musique (à lui-même), rue Bergère, très pressé, avec le timbre humide de l'École centrale du Panthéon.* Le texte est conforme à celui qui a été publié avec la musique (a, b). Celui du second manuscrit présente quelques différences avec l'autre; il représente donc une première version modifiée. Voici, comparés, les passages sur lesquels ont porté les changements :

1 ^{re} VERSION (inédite).	TEXTE DÉFINITIF (a, b).
2 ^e strophe.	2 ^e strophe.
Parés des civiques couleurs	Ornés des civiques couleurs
.....
<i>Immortel ainsi que nos droits,</i>	<i>Sur ton écorce on lit nos droits,</i>
<i>Ton sommet protège nos toits;</i>	<i>Ta cime au loin défend nos toits;</i>
.....
<i>La gloire embellit ton feuillage.</i>	<i>La victoire suit ton ombrage.</i>
5 ^e .	5 ^e .
<i>Mais vous, qui cueillerez ses fruits</i>	<i>Par l'amour à ses pieds conduits,</i>
<i>Par l'amour à ses pieds conduits,</i>	<i>C'est vous qui cueillerez ses fruits,</i>
<i>Enfans vous grandirez ainsi que son feuillage.</i>	<i>Enfans, sa tige heureuse est votre heureuse image.</i>
<i>Cultivez-le au milieu des jeux,</i>	<i>Croissez comme elle, entre les fleurs,</i>
<i>De nos dangers soyez heureux,</i>	<i>Né l'arrosez jamais de pleurs</i>
<i>Méritez par les mœurs votre bel héritage.</i>	<i>Mais ornez par les arts votre bel héritage.</i>
6 ^e .	6 ^e .
<i>A ce doux espoir renaissiez</i>	<i>A son doux aspect renaissiez</i>
.....
<i>C'est là que la main de vos fils</i>	<i>De ses festons voyez vos fils</i>
<i>Orne de fleurs vos fronts blanchis.</i>	<i>Ceindre en riant vos fronts blanchis.</i>
<i>Des vertus près de vous ils font l'apprentissage.</i>	<i>Des mœurs, à vos genoux ils font l'apprentissage.</i>
8 ^e .	8 ^e .
.....
<i>Sa vertu rendra plus constant</i>	<i>Son charme heureux rend plus constants</i>

Cette œuvre de Mahérait comporte huit strophes; certaines éditions des paroles seules ne les reproduisent pas toutes. Le chant est peut-être bien léger pour le texte.

149. Hymne à la Souveraineté du peuple, paroles de V. BOISJOSLIN, musique de CATEL.



Sa - lut épo - que solen - nel. Le cu - prédo - mi - ne la ci - té Vers sa source

Paroles au *Moniteur* du 30 ventôse an VII-20 mars 1799, p. 734, et dans la *Décade philosophique*, t. XX, p. 558.

Solo et chœur à trois voix.

a. Chant à une voix avec basse, gravée (Mag. de mus. fêtes nat., in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 16770; Arch. nat. AD VIII 36; Arch. de la Seine, *Fêtes*, D LI 20; Br. Mus. E 1717 b (52).]

b. Chant avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons (Rec. des *Époques*). [Bibl. Cons., vol. 26183.]

c. Solo, chœur et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 33, p. 222.)

Chanté pour la première fois dans les temples décadaires. (*Moniteur*, loc. cit.), le 30 ventôse an VII.

Grâce à divers manuscrits à nous remis en 1883, nous pouvons faire connaître les transformations que le poète fit subir à son œuvre, par deux fois modifiée.

De la première version, datée du 16 pluviôse an VII, il n'y a que la dernière strophe qui ait été maintenue sans changement; la troisième disparut, à l'exception des deux derniers vers, dans la version du 30 pluviôse où elle prit le n° 4; les autres furent plus ou moins retouchées. La première strophe, qui devint la 2^e, subit de légères modifications; de même que la 2^e (devenue 3^e), où il y a une simple substitution du singulier au pluriel. La quatrième, dont l'auteur fit définitivement la strophe initiale, offre d'assez nombreuses variantes; ainsi que la cinquième, dont il reste quelques mots seulement et une partie des deux derniers vers.

Entre la deuxième version et le texte définitif, il existe encore des différences sensibles à la première strophe; à la cinquième, deux vers sont entièrement changés; mais les quatre autres strophes ont été conservées intactes.

D'ailleurs on se rendra compte des diverses transformations en comparant les textes que nous plaçons en regard (p. 425 et 426).

La musique de Catel est pompeuse, et si elle est préférable à celle de plusieurs de ses petites pièces, elle manque néanmoins de distinction.

PREMIÈRE VERSION.
16 plurièse au VII.

1.

Vérité féconde et sublime
Qui nommes le vrai souverain !
Du Spartiate et du Romain
Tu parus l'instinct magnanime;
On l'oublia : ce fut le crime
Et des trônes et de l'autel;
Deviens un principe immortel,
Comme un sentiment unanime.
Gloire à l'esprit humain ! A l'homme il rend ses droits !
Au peuple, son pouvoir qu'usurpèrent les rois.

2.

Le peuple seul à la puissance
Unit la souveraineté;
Les membres ont la liberté,
Mais le corps a l'indépendance;
La république est son essence;
Sa force est dans les citoyens;
Il nomme et change ses soutiens;
Quand il élit, il récompense.
Le peuple est souverain; mais le peuple a ses lois;
Il transmet ses pouvoirs; mais il garde ses droits.

3. (Supprimé.)

Nous voyons l'immense nature,
Dans un ensemble harmonieux,
Suivre son cours laborieux
Aux feux d'une lumière pure;
Tel le peuple, à l'agriculture,
Au commerce, aux arts consacré,
Au flambeau d'un code sacré
Règle sa marche libre et sûre.
Honneur au souverain ! Il présente à la fois
Des travaux, des talens, des vertus et des lois.

DEUXIÈME VERSION.
30 plurièse au VII.

2.

Vérité féconde et sublime
Qui proclamés le souverain !
Du Spartiate et du Romain
Tu parus l'instinct magnanime;
On l'oublia : ce fut le crime
Et des trônes et de l'autel;
Deviens un principe immortel,
Comme un sentiment unanime.
Gloire à l'esprit humain ! A l'homme il rend ses droits !
Au peuple, son pouvoir qu'usurpèrent les rois !

3.

Le peuple seul à la puissance
Unit la souveraineté;
Les membres ont la liberté,
Mais le corps a l'indépendance;
La république est son essence;
Sa force est dans les citoyens;
Il nomme et change ses soutiens;
Quand il élit, il récompense.
Le peuple est souverain; mais le peuple a ses lois;
Il transmet son pouvoir; mais il garde ses droits.

4. (Nouveau.)

Tout révèle ce qui les fonde,
Ces droits, ce suprême pouvoir;
Le peuple est fier de les devoir
A la nature qu'il seconde;
Leur base immuable et profonde
C'est le commerce industrieux,
Ce sont les arts laborieux,
C'est l'agriculture féconde.
Honneur au souverain ! Il présente à la fois
Des travaux, des talens, des bienfaits et des lois.

TEXTE GRAVÉ.

2.

Vérité féconde et sublime
Qui proclamés le souverain !
Du Spartiate et du Romain
Tu parus l'instinct magnanime;
On l'oublia : ce fut le crime
Du trône ainsi que de l'autel;
Deviens un principe immortel,
Comme un sentiment unanime.
Gloire à l'esprit humain ! A l'homme il rend ses droits !
Au peuple, son pouvoir qu'usurpèrent les rois !

3.

(Sans changement.)

(Sans changement.)

4.

4.

Salut ! époque solennelle,
Où se rassemble la cité !
L'indépendante égalité
Au conseil commun nous rappelle.
La nation y renouvelle
Les dépôts de l'autorité ;
Elle y fonde sa volonté
Sur la raison universelle.
Respect au souverain ! Il exerce ses droits.
Les pouvoirs attentifs se taisent à sa voix.

5. (Modifié.)

Et des Alpes aux Pyrénées,
Et des plaines aux bords des mers,
Concours touchant, cercles divers
De ritournels simultanés !
Tu les offres comme enchaînées
Des nœuds d'un accord éternel,
Faisceau, *symbole fraternel*
De leurs communes destinées !
Amour au souverain ! *tout le peuple à la fois*
Consacre au bien de tous *des millions de voix.*

6.

O souverain sans tyrannie !
Peuple libre et libérateur !
Chaque Français ouvre son cœur
À la voix sainte qui nous crie :
Sans liberté, point de patrie ;
Sans morale, point de bonheur ;
Le seul pouvoir conservateur
C'est la vertu, c'est le génie.
Hommage au souverain ! et respect à ses choix !
Pouvoirs, nés de son sein, revivrez à sa voix !

1.

Salut ! époque solennelle,
Où se rassemble la cité !
L'indépendante égalité
Au conseil commun nous rappelle.
Le peuple entier y renouvelle
Les dépôts de l'autorité ;
Elle y fonde sa volonté
Sur la raison universelle.
Respect au souverain ! Il exerce ses droits.
Les pouvoirs attentifs se taisent à sa voix.

5. (Nouveau.)

De ses conices, sans orage,
Régulière diversité,
La sagesse et la liberté
Remplissent l'urne du suffrage.
Le faisceau, *symbolique image*
Des nœuds d'un accord fraternel,
Désigne un ensemble éternel,
Dans cet harmonieux partage.
Amour au souverain ! *son équitable voix*
Consacre au bien de tous *son pouvoir et ses droits.*

6.

(Sans changement.)

1.

Salut ! époque solennelle,
Où prédomine la cité,
Vers sa source l'autorité
Et retourne et se renouvelle
Le peuple que ce jour appelle
Dans ses conices s'est porté.
Il y fonde sa volonté
Sur la raison universelle.
Respect au souverain ! Il exerce ses droits.
Les pouvoirs attentifs se taisent à sa voix.

5.

De ces conices, sans orage,
Fière et touchante mystère,
La sagesse et la liberté
Remplissent l'urne du suffrage.
Le faisceau, *symbolique image*
Des nœuds d'un accord éternel,
Désigne un ensemble éternel,
Dans le peuple qui se partage.
Amour au souverain ! *son équitable voix*
Consacre au bien de tous *son pouvoir et ses droits.*

6.

(Sans changement.)

150. Hymne pour la fête de la Jeunesse, 10 germinal (mars), paroles de PARNY, musique de CHERUBINI.



De l'hiver le courroux expire L'aquilon fuit devant zéphire
Paroles publiées dans le *Moniteur* (an VII, p. 791) et dans la *Décade philosophique* (t. XXI, p. 97).

Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors en *ut* et 2 bassons.

a. Partition chant et instruments ms. (n° 116^s du Catalogue de la vente Chérubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.]

b. Partition chant et instruments, gravée (Rec. des *Époques*). [Bibl. Cons. vol. 26183.]

c. Partition chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérém.*, etc., n° 44, p. 251.)

Hymne demandé par le ministre de l'Intérieur, le 20 octobre 1798 (voir ch. IV § 2 c), et spécialement composé pour les fêtes populaires.

Exécuté le 10 germinal an VII-30 mars 1799 : « Cet hymne a été chanté décadi dernier à la fête de la Jeunesse. Il est de ceux dont le Gouvernement a ordonné de faire un recueil pour les fêtes nationales ». (*Moniteur* du 14 germinal an VII.)

Par sa destination, cet hymne devait être simple et facile. Il est aimable et tout à fait charmant; un gracieux mouvement se remarque dans l'accompagnement.

151. Hymne des Époux, pour la célébration des mariages dans les grandes communes, par [DUCIS].

Quoique les manuscrits de cet hymne ne portent point de nom d'auteur, ni de date, ce n'est pas se hasarder que d'en attribuer la paternité à Ducis, l'auteur de l'hymne mentionné au numéro suivant (152). La coïncidence est heureuse qui nous fit trouver, d'une part, la première lettre de ce poète; puis, d'autre part, les deux lettres faisant suite, et enfin, d'une troisième part, les originaux des deux versions composées auxquelles l'auteur fait allusion dans lesdites lettres. Nous croyons devoir donner ici le texte de ce poème que l'on ne trouve pas dans les publications faites des œuvres de Ducis et que, par conséquent, nous avons tout lieu de croire inédit :

LE CHOEUR.

Bienfaiteur des humains, auteur de la nature,
Qui fis naître en nos cœurs le penchant le plus doux,
Nous invoquons l'Hymen. Pour la rendre plus pure,
Bénis du haut du ciel la flamme des époux.

LE CHEF DU CHOEUR.

N'est-ce pas toi, père immortel du monde,
Qui fais dans l'Océan, sous la glace féconde,
Soupirer les monstres des mers?
Qui fais rugir d'amour le lion des déserts,
Dans sa forest profonde?
Qui suspends à nos murs les nids et les concerts
De l'hirondelle vagabonde?
Tu respirez : ton souffle a peuplé l'Univers.

Approchez-vous, portez-leur votre offrande,
O vous qui de l'hymen implorez la faveur !
Le véritable amour, le vœu libre du cœur,
Voilà ce qu'il demande.

LES AMANTS S'ÉPOUSENT.

L'hymen a par ses nœuds consacré votre amour.
Soyez unis sans crime, aimez-vous sans mystère.
Cieux ! jetez sur nos champs l'éclat des plus beaux jours !
Fleurs ! portez jusqu'aux cieux les parfums de la terre !

LE CHOEUR.

Oui, c'est le ciel qui vous assemble
Tendres amans, chastes époux.
Goûtez le vrai bonheur ensemble :
Plus il est pur, plus il est doux.

UN VIEILLARD

(*environné de sa femme, de ses fils, de ses filles et de ses petits-enfants des deux sexes*).

J'ai vu soixante hivers. Les fils de nos enfans,
De nos combats nombreux sont sortis triomphans.
Le ciel à ma tendresse a conservé leur mère.
Mes filles par leurs soins consolent mes vieux ans.
J'ai servi mon pays par des travaux constans,
Dans les camps, sur les flots, dans la paix, dans la guerre.
L'honneur jusqu'au cercueil suivra mes cheveux blancs.
Je rends grâce à l'hymen, au ciel qui m'a fait père.

SA PETITE FILLE.

Pour filer vos habits, donnez-nous des fuseaux.

SON PETIT GARÇON.

Pour nous apprendre à vaincre, offrez-nous vos drapeaux.

LA PETITE FILLE.

Le travail, la pudeur : voilà, voilà nos charmes.

LE PETIT GARÇON.

Tout Français est soldat ; il est né pour les armes.

CHOEUR DES PETITES FILLES.

Courons, courons à nos fuseaux.

CHOEUR DES PETITS GARÇONS.

Marchons, marchons sous nos drapeaux¹.

LE VIEILLARD *aux femmes*

Femmes, vous qui réglez sur cet âge ingénu,
Lorsque l'art à leur cœur est encore inconnu,

¹ Dans le second manuscrit, il y a cette intercalation :

LE VIEILLARD, *aux petits garçons*.

Oui, vous êtes Français et nés pour la victoire.
Enfants, vos mains, un jour, cueilleront des
[lauriers.

Mais il existe une autre gloire :
Soyons tous citoyens avant d'être guerriers.

CHOEUR.

Lois vénérables, lois augustes,
C'est vous qui déclarez, qui consacrez nos droits.
Mais, pour les soutenir, c'est peu de nos exploits,
Sur ce livre sacré des lois,
Jurons l'Égalité, jurons tous d'être justes.

Ah! jetez-y des mœurs les semences premières;
 Que jamais par le vice il ne soit abattu.
 Faites-les naître à la vertu,
 Vous serez deux fois mères.

UN JEUNE GUERRIER, *aux femmes.*

De nos berceaux aimables souveraines;
 C'est vous de notre hymen qui cultivez les fruits.
 Vos yeux de nos penchants sont les premiers instruits.
 Vous lisez dans nos cœurs, vous en tenez les rênes.
 Tant que nous respirons vous savez nous charmer.
 A votre aspect si doux, la beauté nous enflamme.

UNE JEUNE FILLE.

A votre aspect si fier, la valeur nous enflamme.
 La nature pour vous se plut à nous former.

LE JEUNE GUERRIER.

Quel guerrier par vos yeux ne se sent animer²?

LA JEUNE FILLE.

Le ciel forma nos traits, le ciel nous fit une âme,
 Pour vous plaire et pour vous aimer.

LE JEUNE GUERRIER.

Le ciel arma nos bras, le ciel nous fit une âme,
 Pour vous défendre et vous aimer.

LE CHEF DU CHOEUR.

Malheureux mille fois, dans son coupable ennui,
 Le cœur triste et glacé, l'ingrat CÉLIBATAIRE,
 Qui, mort pour ses égaux, n'aima jamais que lui!
 Il poursuit, en aveugle, un bonheur solitaire.
 Ses pleurs n'ont point coulé sur les douleurs d'autrui.
 Imprudent! Dans ton vain système,
 Tu te cherchais toi seul, ton bonheur s'est enfui.
 Pour te punir, tu l'es trouvé toi-même.

UNE VOIX.

Pourquoi, par une erreur pénible,
 Pour nous seuls, ramenant nos stériles amours,
 Priver ce cœur fécond, né pour aimer toujours,
 Du bonheur d'être né sensible!
 Au sein de la prairie, un ruisseau prend son cours;
 Il en cherche les fleurs, elle en suit les détours,
 Leur hymen les enchante et les rend plus utiles.
 Comme ces cœurs fertiles,
 A leur penchant dociles,
 Laissons couler nos jours.

LE CHEF DU CHOEUR.

Qu'il disparaisse, qu'il périsse
 Cet ÉGOÏSTE impur, et l'exemple du vice!

² Ce vers n'existe pas dans le second manuscrit.

L'infortune excitait ses superbes dédains.
*Sa Patrie à son cœur*³ fut sans cesse étrangère.
 Il n'aima que lui seul, et pourtant il fut père⁴.
 Son or s'est amassé sous ses avarés mains.
 Ce n'est point un Français, ce n'est point notre frère.
 Vents, chassez devant vous sa stérile poussière!
 Il n'a rien fait pour les humains :
 Qu'il n'en reste rien sur le terre.

Quel tableau ravissant! Quel bonheur! Quelle ivresse!
 Je vois à table assis des époux fortunés;
 Tous leurs jeunes enfans, de roses couronnés
 Autour d'eux, pleins de grâce, aux ris abandonnés
 De la coupe joyeuse épuiser l'allégresse⁵.
 Je vois des doux respects, des soins de la jeunesse,
 Les cheveux blancs environnés.
 Qui, ses fils quelque jour lui rendront sa tendresse⁶.
 Que de jeux, de plaisirs! Que de transports touchants⁷!
 Ils animent les traits, ils enflamment les chants.
 De la pudeur enchanteresse,
 O ciel! ouvre les yeux sur des festins si doux⁸!
 Enfans, nés d'un amour innocent comme vous⁹;
 Vieillardés, jeunes beautés, qui venez d'être mères,
 Chantez l'hymne sacré des pères,
 Chantez la fête des époux!

UN HOMME.

O juste ciel! empreins du sceau de ta colère
 Le front du séducteur, du perfide ADULTÈRE,
 Qui se rit de l'hymen, de ses droits les plus saints.
 Adroit serpent, il glisse¹⁰ avec mystère,
 Il s'insinue, il parvient à vous plaire.
 Trop crédules époux, redoutez ses desseins!

UNE JEUNE FILLE.

Que méditerait-il?

UNE AUTRE JEUNE FILLE.

Eh quoi donc! de ses crimes
 Deux époux confians deviendraient les victimes!
 Parlez, expliquez-moi des malheurs que je crains.

LE MÊME.

Il corrompt une femme, il déshonore un père;
 Il confond dans leur race une race étrangère,
 Il aiguise dans l'ombre une arme meurtrière.
 Le crime est achevé, je vois fumer ses mains.

UNE JEUNE FILLE.

Quelle horreur!

³ Son âme à tout amour. . . — ⁴ Il ne fut ni mari, ni citoyen, ni père. — ⁵ Vers ajouté sur le second manuscrit : *Léchant leurs faibles mains, un ami les caresse.* — ⁶ *Ciel! un jour, à leurs fi's tu payeras leur tendresse!* — ⁷ Les trois vers qui suivent sont supprimés sur le second manuscrit. — ⁸ *Oiseaux, témoins heureux de ces festins si doux.* — ⁹ Supprimé. — ¹⁰ Adroit serpent, il marche avec mystère.

UNE AUTRE JEUNE FILLE.

Quel forfait!

LE MÊME.

Frémis, coupable mère.

Ton époux est tombé sous des coups inhumains.

Ah! sur son corrupteur, ciel, lance le tonnerre.

Il a souillé le nœud le plus cher aux humains :

Feux vengeurs, purgez-en la terre!

CHOEUR DES FEMMES ET DES ENFANS.

*Céleste*¹¹ Hymen, daigne exaucer les chants*De tes femmes, de tes enfans*¹²!

Garde de nos foyers le seuil incorruptible!

Accorde à nos vieillards l'honneur et le repos!

Soutiens l'homme attaché sur son travail pénible!

Veille sur les doux soins de la mère sensible,

Sur les loisirs du soir, sur le chant des berceaux,

Sur le lit des époux, sur leur réveil paisible.

File nos jours heureux sur tes chastes fuseaux!

CHOEUR DES HOMMES.

Hymen, auguste Hymen, viens, descends sur la terre!

De notre liberté sois *l'abri*¹³ tutélaire!

Donne-nous pour les arts des doigts industriels,

Pour nos fertiles champs des bras laborieux,

Des sages pour nos lois, des héros pour la guerre!

Verse, verse sur nous tes trésors précieux,

La concorde, les mœurs, tous les présens des cieux!

Couvres-en pour jamais la République entière¹⁴!

UN VIEILLARD.

(Le même qui a parlé d'abord et toujours entouré de sa famille.)

Femmes, mères, enfans, que vos voix ont de charmes!

L'hymen par vos accens vient d'enchanter nos cœurs.

Guerriers naissans, un jour, on vous verra vainqueurs,

Moissonner des lauriers dans le champ des alarmes;

Mais il ne suffit pas de cueillir des lauriers.

La liberté souvent se perdit par les armes.

Que l'HYMEN et les LOIS règnent dans nos foyers.

Les Français, en tout temps, sont nés pour la victoire :

Qu'il existe pour eux une nouvelle gloire;

Soyons tous à la fois CITOYENS et GUERRIERS.

Lois vénérables, lois augustes,

C'est vous qui déclarez, qui consacrez nos droits.

L'éternelle raison nous dit par votre voix :

Français, soyez égaux; mais, Français, soyez justes.

Liberté! liberté! que tes charmes sont doux!

Ainsi que tes DEVOIRS, tes DROITS sont inflexibles.

Ah! devant son autel, ensemble tombons tous!

Fuseaux paisibles,

Levez-vous;

¹¹ *Auguste* hymen, daigne exaucer les chants. — ¹² *Et des femmes et des enfans!* — ¹³ De notre liberté sois le Dieu tutélaire! — ¹⁴ Le second manuscrit se termine ici.

Glaives terribles,
 Baissez-vous!
 Vous, fiers drapeaux, agitez-vous!
 Tous unis par la loi, nous serons invincibles.
 Avec transport, répétons tous :
 Sur cet autel sacré, je jure, ô ma Patrie,
 Par ce ciel qui m'entend, d'obéir à ta loi;
 De vivre, de combattre et de mourir pour toi;
 Triomphe par l'Hymen; ne sois jamais flétrie.
 Que le jour s'éloigne pour moi,
 Quand tu ne seras plus notre mère chérie.

(Les hommes, les femmes, les enfans, les guerriers, les autorités constituées, tous les âges, tous les sexes, tous les états sont au pied de la statue de la Liberté, la main tendue vers son autel. Les faisceaux sont élevés par les mains des jeunes filles; les épées sont baissées; les drapeaux s'agitent et s'inclinent. Et la cérémonie finit. Rien n'empêcheroit que dans ce moment on entendît une décharge de mousqueterie et d'artillerie.)

152. Hymne pour la fête des Époux, 10 floréal (29 avril), paroles de Ducis, musique de MÉHUL.



Dieu qui créas nos cœurs tu les as faits sensibles

Chant à une voix avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

a. Partition chant et instruments, gravée (Recueil des *Époques*). [Bibl. Cons. vol. 26183.]

b. Chant avec accompagnement de piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies* etc., n° 45, p. 254.)

Composé à la requête du Gouvernement pour les fêtes nationales et décadaires. Dès qu'il eut reçu mission d'écrire cet hymne, Ducis informa le Ministre de son acceptation, par la curieuse lettre que voici, laquelle est publiée ici, croyons-nous, pour la première fois :

Citoyen Ministre,

Je vous rends mille grâces d'avoir bien voulu jeter les yeux sur moi pour célébrer la fête des Époux dans toute la République. Quoique la lire de mes collègues Lebrun et Chénier semble réclamer un si beau sujet, quoique je sois novice dans ce genre où ils ont obtenu de si grands succès, je suis trop flatté de l'honneur de votre choix pour ne pas consulter plutôt mon zèle que mes forces. Je ne puis oublier que dans votre lettre, si pleine de bontés, vous me demandés cette marque d'amitié pour vous et cette preuve de mon amour pour la Patrie. Soyés sûr, citoyen Ministre, que je ne perdrai pas de temps et que je ferai de mon mieux pour acquérir quelques droits à votre honorable amitié, et pour remplir un devoir si doux au cœur d'un homme libre. Je vous demande d'avance la permission de vous consulter sur mes premiers efforts. Ami et favori des Muses, j'aurai recours à votre goût et à vos lumières, Ministre des Arts, je tâcherai de concourir à l'accomplissement de vos grandes vues pour le bonheur et la gloire de la République.

Agrées, je vous prie, Citoyen Ministre, l'assurance de mon attachement et de ma respectueuse et vive reconnaissance. Ducis, de l'Institut national.

Paris, le 14 vendémiaire an VII de la République (5 octobre 1798).

Son œuvre achevée, il la transmet au Ministre avec des indications relatives à la façon dont il l'avait conçue et contenant des observations concernant la suprématie du pouvoir civil sur le pouvoir militaire que l'on remarquera sans doute, la question ayant été soulevée de nouveau ces temps derniers :

A Paris, ce 8 brumaire, l'an VII de la République (29 octobre 1798).

Citoyen Ministre,

Je viens de faire à la campagne, chez le citoyen Directeur Revellière L'Épeaux, l'hymne des époux pour la célébration des mariages *dans les petites communes*. J'y ai pris le ton le plus simple que j'ai pu, et j'ai tâché de n'en pas séparer la noblesse. Le citoyen Revellière, à qui je l'ai lu, le soir, et en famille, en a été content. Il a aussi donné son suffrage à mon hymne pour les grandes communes. Mais il m'a fait observer qu'en relevant, *seul*, l'état militaire dont l'influence peut quelquefois être fatale dans les Républiques, on faisoit oublier l'autorité civile qu'il est bon de remettre souvent et avec éclat sous les yeux du peuple, afin de lui faire sentir sa dignité et l'avertir que sa souveraineté est dans lui et que l'homme de guerre n'est que l'exécuteur et l'agent soumis de la volonté publique. Cette observation m'a paru très sage, et en conséquence j'ai fait les additions nécessaires dans mes deux hymnes. Les voilà fixés et dans leur dernier état. J'ai l'honneur de vous les faire passer cy-joints l'un et l'autre. Je souhaite que le genre de strophes et le ton que j'ai adoptés pour les petites communes, vous paroissent convenables, et que vous trouviez que j'ai rempli vos intentions. Ce qu'il y a de sûr, c'est que j'ai fait de mon mieux, et le plus tôt qu'il m'a été possible, afin que le musicien n'attendît point après mes paroles. J'ai écrit le 29 du mois dernier au citoyen Méhul, et je l'ai prié instamment dans ma lettre de vouloir bien soutenir mes deux hymnes par le pouvoir énergique de sa musique, en ajoutant que je souhaitais qu'il voulût bien me faire promptement réponse en deux mots. Je ne l'ai pas encore reçue, et cela m'inquiète. Voudriez-vous bien, Citoyen Ministre, lui témoigner votre désir de le voir se charger de la musique des deux hymnes? Je suis persuadé qu'il ne pourroit pas résister au plaisir de faire une chose qui vous seroit agréable.

J'ai suivi dans le second hymne la marche du premier. Le musicien placera et coupera les chœurs selon son besoin. Pour moi, j'aurai toujours reçu ma plus douce récompense, si j'ai pu servir ma patrie en servant les vœux d'un ministre aussi patriote, et mériter le suffrage d'un juge aussi éclairé.

Agrées, je vous prie, Citoyen Ministre, l'assurance de mon profond respect et de mon attachement.

DUCIS.

Quelques jours après, nouvelle lettre de Ducis, annonçant des modifications et un projet de mise à la scène :

A Paris, le 15 brumaire, l'an VII de la République française (5 novembre 1798).

Citoyen Ministre,

Je suis bien flatté qu'à en juger par la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire avant-hier, mon second hymne pour les petites communes ne vous ait pas déplu. Mais j'ai vu une imperfection dans mon premier hymne pour les grandes communes. L'invocation et le serment à la Patrie, désirés par le citoyen Directeur Revellière L'Épeaux, m'ont paru devoir être à la fin de l'hymne pour couronner l'œuvre, et laisser une impression profonde. Je viens de les mettre à leur vraie place.

L'exécution de ce morceau était trop faible; j'ai tâché de la renforcer. Je ne me coucherais pas tranquille, si je n'avais pas donné à mon faible ouvrage toute l'attention et tout le soin que je dois au sujet et à vos patriotiques intentions. Vous en jugerés, Citoyen Ministre; mais si le talent du poète est faible, le cœur du citoyen n'étoit pas indigne de votre choix.

Ce premier hymne a maintenant 150 vers. — Quelques-uns de mes amis pensent qu'avec des décorations, des ballets, tout l'appareil d'un grand spectacle et la musique d'un habile homme, cet hymne pourroit remplacer un petit acte, susceptible d'être représenté sur le théâtre de l'Opéra : ce qui, dans le cas d'un heureux effet, donneroit l'exemple et le mouvement aux grandes communes de la République. Mais ceci n'est qu'une idée sur laquelle vous consulterés votre sagesse.

Je vais reprendre mon travail ordinaire avec la conscience d'avoir fait de mon mieux pour être utile à ma patrie, et remplir les vœux d'un ministre qui la sert avec tant d'éclat et de zèle : heureux si mes efforts dans la carrière tragique peuvent m'obtenir son suffrage!

Agrées, je vous prie, Citoyen Ministre, l'assurance de mon profond respect et de mon attachement plein de reconnoissance. DUCIS.

Que dire de ce nouvel hymne de Méhul, charmant dans son extrême simplicité et d'une pureté idéale!

Voir au numéro précédent une autre version destinée aux grandes communes.

153. Hymne à l'hymen pour la célébration des mariages, paroles de P.-L. GINGUENÉ, musique de PICCINNI.



Dieu d'hymen reçois nos hommages De deux é.poux entends les vœux

Paroles au *Journal de Paris* du 28 ventôse an VII-18 mars 1799, p. 794.

Chant à 2 voix avec accompagnement de 2 hautbois et clarinettes, 2 cors et 2 bassons.

a. Partition chant et instruments, gravée. (*Rec. des Époques.*) [Bibl. Cons. vol. 26183.]

b. Partition chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 46, p. 257.)

La lettre, inédite, que nous publions ci-après, renseigne à la fois sur les phases de l'éclosion de cet hymne et sur l'état d'avancement de la publication entreprise par les ordres du Ministre. Elle fait partie du dossier qui nous a été remis en 1883 par le petit-fils du destinataire :

*Au citoyen Sarette, commissaire pour l'organisation du Conservatoire de musique,
au Conservatoire, rue Bergère.*

Paris, 11 ventôse an 7 (1^{er} mars 1799).

Je comptois, Citoyen, faire ce matin une course au Conservatoire. Le beau tems m'y invitoit, des affaires m'ont retenu. Je voulois vous remettre une petite correction très-nécessaire pour mon *Hymne à l'Hymen* que je crois encore entre vos mains. C'est dans la troisième strophe, celle de la Vieillesse. Il y avoit d'abord :

Si de la rapide jeunesse
Tu n'éternises point la fleur,
Tu sais du moins à la vieillesse
Conserver les plaisirs du cœur.

Il faut mettre, à la place de ces deux derniers vers, ceux-ci :

Tu fais goûter à la vieillesse
Des fruits encor pleins de douceur.

Il est aisé d'apercevoir la raison de ce changement. Dans la première version la figure étoit interrompue très mal à propos : elle est suivie dans la seconde. Je vous prie donc de faire de votre main cette correction sur mon manuscrit.

Piccinni, que vous vîtes chez moi l'autre jour, me dit, après votre départ, qu'il avoit commencé à s'occuper de cet hymne; mais que n'ayant point encore reçu officiellement d'invitation, il croyoit devoir l'attendre avant d'aller plus loin. Il paroit en effet, Citoyen, que cette invitation pour la musique doit lui être faite dans la même forme que m'a été faite à moi celle qui avoit pour objet la poésie. J'ai su d'abord de vous que Piccinni seroit chargé de cette composition. J'en ai ensuite parlé au Ministre, qui m'a confirmé cette décision. J'ai remis mes vers à Piccinni et l'ai prié d'y travailler en lui annonçant qu'il recevrait ou du Ministre ou de vous, Citoyen, une invitation officielle. Veuillez ne pas différer davantage cette petite formalité, sans laquelle il est fort naturel que le compositeur ne veuille pas aller en avant. Le premier chant en chœur est fait, et il est charmant. Il me donne grande impatience de voir le reste. On dit que la gravure du recueil avance, il n'y a donc pas de tems à perdre. Je recommande, Citoyen, cet objet à votre diligence et à votre honnêteté. Salut et fraternité.

GINGUENÉ.

L'œuvre fut achevée selon le vœu de Ginguené. C'est une aimable composition à deux mouvements, avec un court dialogue en imitations, où l'auteur fit preuve d'une intelligente compréhension de l'effet vocal. Bien que dénuée d'originalité, la mélodie est très gracieuse.

Cet hymne de Piccinni fut exécuté à notre audition du 26 mars 1899 (Société de l'histoire de la Révolution).

154. Fête de la Reconnaissance, 10 prairial (mai), paroles de MAHÉRAULT, musique de CHERUBINI.



Pa - ré de ver - dure et de fleurs Prairi - al aux champs vous ap - pel - le

Paroles au *Courrier des spectacles*, n° 827 (suppl.), de prairial an VII et dans la *Décade philosophique*, n° 25, p. 431.

- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors en *fa* et 2 bassons, partition manuscrite (n° 116° du Catalogue de la vente Cherubini, par Bottée de Toulmon, 1842). [Bibl. de Berlin.]
- b. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons, partition gravée. (*Rec. des Époques.*) [Bibl. Cons., vol. 26183.]
- c. Chant avec piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 47, p. 262.)

Charmante composition, pleine de fraîcheur et de grâce, d'un gentil caractère champêtre. Le commencement surtout est d'un joli dessin mélodique; l'accompagnement est ingénieusement varié.

Nous la fîmes entendre, non sans succès, à la Société de l'histoire de la Révolution, le 26 mars 1898.

L'exemplaire manuscrit des paroles seules ne contient pas la strophe qui a été imprimée en tête de cette œuvre; le texte commence par la

deuxième. De plus au refrain, on lit : *Fonder ton culte...*, au lieu de *Fonder tes loix*.

155. Ode sur la situation de la République en prairial an VII, poésie de LEBRUN, musique d'ÉLER.



Quel est ce vaisseau dont les voiles les maîtres sent les vents en ue mis

Poème composé par Lebrun, en floréal an VII et imprimé chez Didot sous ce titre : *Ode sur les dangers de la patrie*. [Bibl. nat. Ye 25820.]

- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. (Rec. des *Époques*.) [Bibl. Cons., vol. 26183.]
 b. Chant avec piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, n° 100, p. 470.)

C'est une singulière idée que l'on eut de mettre un tel poème en musique. Le résultat n'est pas heureux. Pourquoi changea-t-on le titre ?

156. Cantate funèbre pour la fête du 20 prairial an VII, en mémoire des plénipotentiaires de la République française au Congrès de Rastadt, paroles de BOISJOSLIN, musique de GOSSEC.



Où de la paix, de la paix divins organes Tombés sous d'exécrables coups !

Paroles au *Moniteur* du 24 prairial an VII, p. 1177; dans la *Décade philosophique*, t. XXI, p. 482; *Bulletin décadaire*, n° 28; *Le Rédacteur*, 22 prairial VII.

- a. Chant avec basse chiffrée, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 16886, 16887; Bibl. Ch. Dép.; Br. Mus. E 1717 b (51).]
 b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 71, p. 346.)

Hymne chanté au Champ de Mars, par le Conservatoire, le 20 prairial an VII (8 juin 1799).

Les huit premiers vers : « Attentat sans exemple... », formant un récitatif, ne sont pas notés dans l'édition a.

Production très ordinaire; prosodie déplorable (voir mesure 18).

157. Hymne pour la fête de l'Agriculture (10 messidor), paroles de FRANÇOIS, de Neufchateau, musique de LESUEUR.



Al-lons a-mis de la-bou-ra-ge, Poussez le soc a-vec vi-gueur

Paroles dans le *Mercure français*, 30 mess. VI (18 juil. 1798).

- a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (Rec. des *Époques*). [Bibl. Cons., vol. 26183.]
 b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 52, p. 286.)

Exécuté le 10 messidor an VI (28 juin 1798) à la fête de l'Agriculture, célébrée sous la présidence de l'administration centrale de la Commune de Paris (*Mercure français* du 30 messidor).

Les paroles furent composées et chantées en 1798 sur l'air de la *Mar-*

159. Hymne pour la fête de la Vieillesse (10 fructidor), paroles d'ARNAULT, musique de LESUEUR.



Ce jour est le jour des vainqueurs Je les vois couverts de poussière

a. Chant avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons (Rec. des *Époques*). [Bibl. Cons., vol. 26183.]

b. Chant et piano. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémonies*, etc., n° 54, p. 290.)

Commandé par le ministre de l'Intérieur (voir ch. iv, § 2, c).

Cet hymne de Lesueur est simple et beau. La mélodie est d'une bonne expression, si la prosodie n'est pas toujours des meilleures. Citons une heureuse modulation (mes. 14) et la pédale qui, très probablement, par une intention admirable, paraît se prolonger comme la vie.

160. Hymne funèbre sur la mort du général Joubert, exécuté par le Conservatoire de Musique à la fête funéraire du 30 fructidor [an VII, 16 septembre 1799], paroles de CHAUSSARD, musique de CHERUBINI : « Cher aux amours, cher à Bellone . . . ».

Paroles, 1 feuille in-12, imp. de la Rép., fruct. VII [Arch. nat. F¹⁷ 1232]; *Décade philosophique*, t. XXII, p. 552.

Chant et basse, gravé (Mag. de mus. fêtes nat., in-8°). [Bibl. nat. Vm⁷ 16799, 16800; Br. Mus. E 1717 b (46).]

Adaptation faite purement et simplement sur la musique de l'hymne funèbre sur la mort de Hoche (n° 131); toutefois, cette édition contient la strophe finale à 3 voix qui n'est pas notée sur les exemplaires de ce dernier gravés pour voix seule.

De ce que cet hymne ne figure pas sur l'*Agenda* de Cherubini, M. A. Pougin a inféré qu'il lui avait été attribué à tort par Castil-Blaze (v. n° 115). Cherubini n'avait point à l'inscrire, puisqu'il n'était pas original et que Chaussard avait adapté des paroles nouvelles sur sa musique; quant à Castil-Blaze, il n'était pas mal fondé à citer le compositeur dont l'œuvre était empruntée.

1800.

161. Chant national du 14 juillet 1800, paroles de FONTANES, musique de MÉHUL.



O glo - ri - eu - se des - ti - né - e

Poème (imp. de la République, in-4°). [Bibl. nat. Vm⁷ 17007.]

Scène lyrique avec récitatifs, soli, duos, etc., et trois chœurs à voix d'hommes et de femmes et à trois orchestres.

1^{er} ORCHESTRE : quatuor à cordes, petites flûtes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors en ré, 2 trompettes en ré, 2 bassons, 3 trombones, tuba curva, buccin, timbales, chœur à quatre voix.

2° ORCHESTRE : quatuor à cordes, petites flûtes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 cors, 2 trompettes, deux bassons, tuba curva, buccin, timbales, gros tambour et tam-tam, chœur à 4 voix.

3° ORCHESTRE : chœur à deux voix de femmes, sans accompagnement et avec accompagnement de cor solo, et 2 harpes.

a. Parties séparées manuscrites du 2° orchestre. [Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 45.]

b. Partition chœurs et orchestre, gravée par ordre du Gouvernement (voir ci-après). [Bibl. Cons., n° 20049; Bibl. nat. Vm⁷ 7053; Bibl. Op.]

c. Partition chœurs, avec réduction des orchestres pour deux pianos. (C. PIERRE, *Musique des fêtes et cérémon.*, etc., n° 5, p. 27.)

Exécuté dans le temple de Mars le 25 messidor an VIII (14 juillet 1800).

L'effet considérable produit par l'œuvre magistrale de Méhul décida le Gouvernement à en publier la partition aux frais de la nation. La *Décade philosophique* (n° du 20 thermidor an VIII, p. 312), en annonçant cette décision, l'accompagna de ces justes réflexions :

Le Ministre de l'intérieur vient d'ordonner que l'on grave la partition du chant qui a été exécuté le jour de la fête de la Concorde, au temple de Mars. Nous applaudissons de grand cœur à cette décision. C'est ainsi que l'on encourage les arts. Ce chant est un des plus beaux ouvrages de Méhul, qui en a tant fait d'excellents. Motifs neufs et féconds, composition large, harmonie savante; on y retrouve par-dessus tout l'auteur de *Stratonice*, d'*Euphrosine*, d'*Adrien* et de l'immortel *Chant du départ*. On sait que cette nouvelle production de Méhul fut exécutée par trois orchestres placés à une assez grande distance les uns des autres dans le Champ de Mars (*sic*). Cet essai réussit parfaitement; les orchestres se répondaient les uns les autres, quelquefois jouaient ensemble, sans trouble, sans confusion. Les amateurs de la musique virent avec intérêt que cet art peut encore faire des progrès et ajouter aux plaisirs qu'il nous procure.

Le poème de Fontanes ne fut pas aussi bien accueilli par le rédacteur de la *Décade philosophique* (t. XXVI, n° du 30 messidor an VIII, p. 182); dans un article intitulé *Sur l'hymne du 14 juillet de Fontanes*, on reprochait à cet auteur de n'avoir pas traité le sujet dans le sens de la commémoration de la journée du 14 juillet 1789 :

On espérait entendre, à la célébration du 14 juillet dernier, chanter cette immortelle journée de 89, où le peuple en personne abattit, en prenant la Bastille, le dernier rempart du despotisme royal. Mais le poète Fontanes a laissé ce soin-là au Ministre de l'intérieur. . . . Quant à lui, c'est uniquement le 14 juillet 1800 qu'il a voulu célébrer; pour qu'on ne s'y trompe pas, il l'annonce au titre même de sa pièce imprimée. Il a pris la chose comme s'il n'y avait jamais eu d'autres 14 juillet au monde; voilà ce que n'ont pas vu les critiques qui lui ont reproché de s'être, dans cet hymne, entièrement écarté de son sujet. Ils lui reprochent d'avoir trop fait ressortir les plaintes des femmes et des vieillards sur la perte des fils, frères et des époux qui ont succombé dans les combats; et en effet dans ce moment où, malgré l'éclat de nos victoires et la modération de notre Gouvernement, il faut continuer la guerre pour conquérir la paix, ces plaintes peuvent amollir des cœurs qu'il faudrait enflammer. . . . Mais enfin cette guerre qu'il s'agit de terminer est la suite du 14 juillet 1789 dont le poète a fait si peu de cas : il n'est donc pas étonnant qu'il ne s'en soit nullement mis en peine.

On lui reproche encore d'avoir écrit : « La nuit de la douleur couvrit dix ans la France », attendu que sur ces dix années, il y en a tout au plus deux ou trois auxquelles on puisse appliquer ce vers, et que dans presque toutes les autres, si on en excepte le malheureux an VII, il n'y a guère eu de douleur publique que celle des ennemis de la liberté.

Ce sont là des critiques de détail faites après réflexion, et qui ne s'adressent qu'à la partie la moins importante de l'œuvre, car, sans chercher à rabaisser en rien le mérite du poète, on ne peut nier que la part principale appartient ici au musicien. Sous ce rapport, l'impression fut des plus vives et des plus satisfaisantes. On a lu plus haut les éloges de la *Décade*; voici ce qu'écrivait le *Moniteur universel* au lendemain de l'exécution (n° du 28 messidor) :

. Après ce discours, les trois orchestres ont exécuté le *Chant du 25 messidor* tel qu'il a été publié hier; on ne peut rendre l'étonnement qu'a manifesté l'assemblée lorsqu'elle a entendu les trois orchestres se répondre. C'est la première fois qu'on ose essayer un concert où se trouvent trois orchestres à une si grande distance. Il est difficile d'en décrire l'effet; mais ce moyen hardi peut avoir des résultats utiles à l'art. Il est juste de donner des témoignages d'estime et au citoyen Fontanes, auteur des paroles, et au citoyen Méhul, auteur de la musique. Au reste, on doit remarquer que, de tous les établissemens consacrés aux arts, aucun ne va plus directement que le Conservatoire de musique au but de son institution.

Le chant a été plusieurs fois interrompu par des applaudissemens; mais une sensibilité profonde s'est manifestée à ce passage : *Tu meurs, brave Desaix!* tous les regards se sont portés vers le monument élevé en son honneur et que décorait son buste, fait par le citoyen Dupaty.

A ces courtes appréciations des contemporains, émises sous l'influence directe produite par l'audition, ajoutons l'opinion que s'est formée, par l'étude de sa partition, le biographe de Méhul :

Ce *Chant du 25 messidor* occupe une place à part et donne une note particulière dans l'œuvre de Méhul. C'est une composition épique, pleine de grandeur et de magnificence, dans laquelle l'auteur, ne se contentant point d'augmenter les moyens matériels d'expression qu'un compositeur a d'ordinaire à sa disposition, les a mis en œuvre d'une façon absolument nouvelle et inconnue avant lui. Le chant est non-seulement à trois orchestres, mais à trois chœurs distincts, avec des solos confiés à deux basses et à deux ténors. Des trois orchestres, dispersés et placés à de grandes distances les uns des autres dans cette immense nef des Invalides, les deux premiers étaient complets, avec adjonction parfois d'un tuba, d'un buccin et d'un tam-tam. Souvent ils sonnaient à la fois, souvent aussi ils se répondaient l'un à l'autre, celui-ci achevant la phrase que celui-là avait commencée, et cette espèce de dialogue, entre deux masses sonores réunissant chacune un ensemble de cent exécutants, devait produire une impression singulièrement puissante en un si vaste vaisseau, où les ondes harmoniques se répercutaient avec un éclat et une majesté incomparables. Quant au troisième, composé d'une façon toute particulière, il ne comprenait certainement pas vingt exécutants, ainsi que le disait le *Moniteur*, car — la partition est là pour nous le prouver — il était formé simplement de deux harpes et d'un cor solo, et comme il n'accompagnait qu'un chœur de voix féminines, l'effet

par cette réunion vocale et instrumentale d'un caractère exceptionnel devait faire un contraste saisissant avec la sonorité mâle et grandiose du double orchestre et du double chœur complet qu'on avait entendus précédemment.

Voici comment la composition était divisée :

1^{er} morceau : *Adagio* en *ré*, à quatre temps; les deux grands orchestres et les trois chœurs, plus deux coryphées (basses);

2^e morceau : *Allegro* en *si* mineur, à quatre temps; premier orchestre seul, solo de basses (2^e coryphée), pas de chœurs;

3^e morceau : *Allegro* à deux temps; les deux grands orchestres (avec tuba et buccin) et les deux grands chœurs, plus le 2^e coryphée (basse);

4^e morceau (admirable, d'un caractère superbe et plein de majesté) : *Adagio* en *ut*, à quatre temps; troisième orchestre seul (un cor et deux harpes), et troisième chœur seul (voix féminines);

5^e morceau : Court *adagio* de dix mesures, puis *allegro vivace* en *ut* mineur à quatre temps, puis *adagio* en *la* mineur à trois temps; deuxième orchestre seul, plus deux coryphées (ténors);

6^e morceau : *Allegro* en *ut*, à quatre temps; les deux grands orchestres et les deux grands chœurs.

Il est assurément douloureux qu'une œuvre de cette nature et de cette valeur n'ait pu survivre à la circonstance qui l'avait fait naître, et qu'elle soit aujourd'hui si complètement oubliée que personne, même parmi les musiciens, n'en connaît le titre. Pour moi, je considère le *Chant du 25 messidor* comme une des plus belles et des plus rares productions musicales qui se puissent imaginer, comme une composition de tout point admirable, comme l'œuvre d'un génie aussi mâle, aussi puissant, aussi grandiose qu'étonnamment souple, varié et maître de lui. Il y là-dedans, tour à tour, la force prodigieuse d'un Rubens ou d'un Michel-Ange et la grâce angélique d'un Raphaël ou d'un Corrège.

On ne peut que souscrire à ce juste éloge tiré du beau livre consacré au célèbre musicien par notre confrère M. A. Pougin (p. 197). Oui, certes, nous nous trouvons en présence d'une œuvre géniale, prodigieuse et, disons-le : d'un chef-d'œuvre. Elle couronne magnifiquement la série de compositions écrites par cet illustre maître pour les fêtes de la Révolution; elle prouve que de tous les musiciens de cette époque, Méhul est le plus grand, sinon le seul réellement grand.

Que d'art, que d'habileté, que de nouveauté dans la conception et dans l'importance des éléments employés pour la première fois! Les chœurs et les orchestres s'équilibrent et se répondent harmonieusement; les ensembles sont disposés avec beaucoup de largeur et d'aération; les récitatifs, dignes de Glück; la mélodie, toujours distinguée et d'un sentiment élevé, est d'une belle inspiration; l'harmonie, d'une grande pureté, rehausse le chant et amène les transitions par d'heureuses modulations; enfin l'orchestre, riche et varié, ajoute à l'expression par de jolis dessins d'accompagnement.

Quelle pondération dans la conduite de cette scène qui se déroule magistralement, sans longueurs, sans développements superflus, et sans que l'intérêt faiblisse un instant au cours des 491 mesures qu'elle comporte!

Sans entreprendre une analyse complète de la partition, signalons le

prélude imposant où les deux orchestres font entendre alternativement une jolie phrase de violoncelle et une suite d'accords brisés qui forment une belle introduction à l'invocation successive des deux chœurs, que répètent soudain les voix du chœur invisible de la voûte, se détachant sur la basse du premier orchestre. Mentionnons au passage le récit plein d'ampleur du 1^{er} coryphée (mes. 31), entrecoupé par les exclamations des chœurs (mes. 47, 48, 51); avec sa superbe modulation *ré* mineur – *fa* majeur – *fa* mineur – *ré* mineur, ramenant à la tonalité primitive de *ré* majeur (mes. 53 et suiv.), ainsi que l'*allegro* en *si* mineur, dont l'accompagnement est d'un bel effet; n'oublions pas le remarquable dessin d'orchestre, dont les notes légèrement détachées du quatuor du premier orchestre contrastent avec les tenues des instruments à vent du second (mes. 185), et arrêtons-nous au majestueux *adagio* chanté à deux parties par les *soprani* simplement accompagnés d'un cor et de deux harpes (mes. 289). On se rend parfaitement compte de la délicieuse impression que ressentirent les auditeurs aux suaves accents de cette ingénieuse association sonore qui leur parvenaient des hauteurs de l'édifice comme un écho des voix célestes. Une sensation non moins profonde et rendue plus vive par le souvenir de la mort du héros se produisit au bruit sinistre du tam-tam précédant l'évocation : « Tu meurs, brave Desaix... », court récitatif dialogué (mes. 336), suivi d'un *adagio* consacré à la liberté, délicatement accompagné par de simples accords à contretemps de la basse (mes. 370). Citons enfin le double chœur final formant une sobre, mais splendide conclusion à cette œuvre grandiose de l'illustre musicien.

On peut s'étonner à bon droit que les organisateurs de cérémonies publiques et les administrateurs de nos grands concerts n'aient point encore songé à la faire exécuter. Le texte n'offre rien qui puisse éveiller les susceptibilités, et la musique, tout en portant le caractère de son époque, est de nature à s'imposer, malgré le nombre des années.

La disposition de la partition originale (a), où le premier chœur et le premier orchestre sont gravés sur la page de gauche, le second et le troisième étant placés en regard, sur la page de droite, en rendait la lecture malaisée. Nous l'avons facilitée en superposant les trois groupes, mesure par mesure, afin de bien indiquer ce qu'ils ont à exécuter successivement ou simultanément (c).

162. Chant du 1^{er} vendémiaire an IX, paroles de J. ESMÉNARD, musique de LESUEUR.



Poème (imprimerie du Conservatoire de musique, in-12). [Bibl. nat. Ye 55866; Bibl. Cons., 17386]; le *Mercur*e français 1^{er} vend. ix, n^o vii. [Bibl. nat. Lc² 41]; *Moniteur* 1^{er} vend. ix, p. 3.

Scène lyrique à quatre chœurs à voix d'hommes et de femmes, avec récitatifs, soli, duos, trios, etc., et accompagnement de quatre orchestres.

a. 1^{er} CHŒUR : « *Jour glorieux . . .* »

1° Chœurs du dôme et de l'orgue, partition manuscrite;

2° Chœurs de la galerie de droite et de la galerie de gauche, partition mss.

Orchestre de la galerie de droite : parties séparées de deuxième clarinette, premier et deuxième bassons, premier et deuxième cors. (Les orchestres du dôme, de l'orgue, de la galerie de gauche et plusieurs parties de l'orchestre de la galerie de droite manquent.)

AIR DE DESSUS (manque).

TRIO : « *Tu renais parmi nous . . .* », partition de chant manuscrite (l'orchestre manque).2° CHŒUR : « *Du haut du Capitole . . .* »; chœurs de l'orgue et du dôme, partition manuscrite (l'orchestre manque).AIR DE M^{lle} CHEVALIER, chant seul, mss., 14 mes. de réplique (manque 55 mesures).3° CHŒUR, rondeau : « *A ses nobles drapeaux . . .* », chœur de l'orgue, partition manuscrite solo et chœur (l'orchestre manque).AIR : « *Grands Dieux les nations . . .* », partie manuscrite de chant avec basse (l'orchestre manque).

AIR DE M. CHÉRON (manque).

4° CHŒUR : « *Et l'avare Albion qui rêve des conquêtes . . .* »; chœur de l'orgue : parties séparées mss. : dessus, taille, basse-taille (manque la haute-contre et l'orchestre).5° CHŒUR : « *O liberté, que la paix équitable . . .* »; chœur de l'orgue, partition manuscrite de chant (l'orchestre manque).6° CHŒUR : « *Condamnés par l'Anglais au malheur de la guerre . . .* », chœurs de l'orgue et du dôme, partition manuscrite de chant (l'orchestre manque).N° 7, DOUBLE TRIO ET QUADRUPLE CHŒUR : « *Dieu nous implorons ta puissance . . .* »; chœurs de la galerie de droite et de la galerie de gauche et trio : partition manuscrite (chant); chœurs de l'orgue et du dôme : partition manuscrite (chant); trio de la galerie de droite : partition manuscrite (chant); orchestre de la galerie de droite : parties séparées de deuxième clarinette, de premier et deuxième bassons, de premier et deuxième cors. (Les trois orchestres et plusieurs parties du quatrième manquent.)

8° CHŒUR :

1° *Récitatifs* : « *O Dieu, j'entends gémir l'Europe ensanglantée . . .* » : parties séparées manuscrites des récitants.2° *Quadruple chœur* : « *Nous le jurons, nous donnerons la paix . . .* » : chœur de l'orgue, parties séparées manuscrites de dessus, haute-contre et basse-taille (manque la taille); chœur de la galerie de droite, parties séparées manuscrites de dessus, haute-contre, taille et basse-taille; chœurs du dôme et de la galerie de gauche (manquent); orchestre de la galerie de droite : parties séparées de deuxième clarinette, de premier et deuxième bassons, de premier et deuxième cors. (Les trois orchestres et partie du quatrième manquent.)[Bibl. Cons., *Musique nationale*, paquet 33.]b. Partition générale, récits, soli, trios et chœurs avec piano (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*, etc., n° 30, p. 167).

C'est sans doute l'exemple de Méhul qui incita Lesueur à écrire cette œuvre pour plusieurs chœurs et plusieurs orchestres. Renchérissant sur celui-ci, il en employa quatre, encore faut-il observer qu'ils ne sont associés que dans le premier et dans le dernier morceau; pour tout le reste de l'œuvre, il n'en utilise le plus souvent qu'un seul à la fois; mais si leur nombre est plus grand, leur rôle est plus restreint que dans la composition de Méhul, où les deux groupes principaux interviennent fréquemment ensemble ou séparément. Lesueur a aussi surpassé son collègue dans les proportions : son chant contient plus de 1100 mesures, tandis que celui de Méhul n'en a que 491; c'est donc un excédent de près de 700 mesures, plus du double. Mais ce n'est pas à la longueur d'une

œuvre que l'on en juge le mérite; et sans médire du talent de Lesueur et sans méconnaître la valeur de sa composition, on peut assurer qu'il n'a pas atteint, à beaucoup près, au niveau de son jeune émule.

D'après le *Mercur de France*, Lesueur aurait assigné un caractère particulier à chacun des quatre orchestres :

Le citoyen Lesueur s'est montré digne de sa réputation, sa composition large était remplie d'effets et de détails vraiment dramatiques. Les quatre orchestres qu'il avait employés offraient chacun un caractère particulier. L'un semblait peindre le murmure joyeux d'une partie du peuple au retour de la solennité qu'on célébrait; un autre développait ses sentiments d'allégresse par un chant analogue, mais plus animé; un troisième, par un motif musical tout différent des deux autres, exprimait d'une manière nerveuse cette exaltation qui se communique sensiblement dans une grande réunion d'hommes ayant les mêmes sentiments; et ce qui n'a point échappé aux assistants, qui l'ont prouvé par leurs applaudissements, c'est l'art avec lequel l'auteur n'a plus formé qu'un seul orchestre des quatre qui venaient de dialoguer, et la pureté avec laquelle il a fait entendre, dans leur ensemble, et sans les confondre, les quatre caractères qui les avaient précédemment fait distinguer les uns des autres. C'était un tableau fidèle de l'enthousiasme et de l'abandon d'un grand peuple qui n'a qu'une âme pour célébrer ses triomphes et ses héros. Nous regrettons de ne pouvoir parler en détail de tous les morceaux remarquables; on ne peut avoir une idée de leur étonnante exécution qu'en nommant les citoyens Lays, Chéron, Adrien, Madame Rosine-Quesnay, comme tous les artistes du Conservatoire et des différents théâtres de Paris.

En reproduisant la première partie de cette brève analyse, O. Fouque fait remarquer dans son étude sur Lesueur (*Les Révolutionnaires de la musique*, p. 98) que le *Mercur* oublie de dire ce qu'exprimait le quatrième orchestre et, persuadé que le musicien n'avait eu garde « de faire connaître son programme, de faire pressentir son tableau, de fixer ses images, d'indiquer son dessein », il accuse nettement Sarrette de ne s'être pas acquitté de la mission qu'il avait reçue :

Comme autrefois à Notre-Dame, il avait rédigé un prospectus où ses intentions étaient clairement expliquées. Le malheur voulut qu'il se fiât pour l'impression de cette pièce aux soins de Sarrette, et que celui-ci négligeât le détail dont il était chargé. La fureur de Lesueur, quand il s'aperçut que son programme n'était pas distribué dans la salle comme il s'y attendait, est facile à comprendre.

Tenant cette assertion pour exacte, M. J. Tiersot l'a rapportée d'après O. Fouque, et l'a expliquée en constatant « qu'à cette époque existait déjà entre Lesueur et le Conservatoire la mésintelligence qui devait aboutir bientôt à une rupture éclatante ». (*Le Ménestrel*, 2 sept. 1894, p. 273.)

S'il en était ainsi, la conduite de Sarrette serait évidemment blâmable; mais ne semble-t-il pas que, lorsqu'il s'agit de la loyauté d'autrui, on ne devrait se prononcer qu'avec circonspection et appuyer ses allégations par des témoignages irréfutables? Or, O. Fouque ne cite aucun document, aucune preuve, et nul des nombreux papiers de Lesueur connus jusqu'à ce jour ne fait la moindre allusion à cet incident. Quant à l'explication

que donne M. J. Tiersot, elle ne peut être acceptée sans réserves. Les dissentiments qui se produisirent entre le Conservatoire et ses adversaires se manifestèrent seulement en brumaire an x par la publication de divers pamphlets¹, c'est-à-dire un an après l'exécution du chant de Lesueur. La querelle prit naissance dans le courant de l'an ix, cela n'est pas douteux, mais comme aucun document n'en indique l'époque précise, l'argument de notre confrère n'est pas absolument probant, cette simple question de mois ayant dans l'espèce une importance capitale.

Que le programme de Lesueur ait ou non existé, il est constant qu'il n'a pas été publié; ne s'ensuit-il pas dès lors que les détails donnés par le rédacteur du *Mercur*e sur le rôle de chacun des trois orchestres soient dus à sa seule imagination? Il ne paraît pas, à l'examen de la partition reconstituée, que chaque chœur et chaque orchestre ait eu à exprimer un sentiment particulier, puisqu'ils concourent tous également à l'exécution de deux morceaux dans lesquels ils firent entendre alternativement ou simultanément les mêmes paroles et les mêmes motifs mélodiques.

Il n'est pas inutile d'ajouter que le texte du poème d'Esménard fut publié par l'imprimerie du Conservatoire de musique, probablement pour être distribué aux auditeurs. Aucune indication relative aux intentions du compositeur ne s'y trouve. Cette absence de notice ne saurait fournir d'argument pour ou contre l'affirmative, puisqu'elle peut être interprétée dans deux sens opposés; elle implique à la fois le défaut d'existence et la suppression. Dans le premier cas, tout s'expliquerait naturellement à l'encontre de la thèse avancée; dans le second, la conclusion serait également négative, car on soutiendrait vainement que Sarrette ait pu éliminer une partie essentielle dans le programme d'une cérémonie officielle.

En résumé, de ce qui précède, il ressort clairement que des écrivains ont accusé à la légère le fondateur du Conservatoire d'avoir fait disparaître une notice explicative dont l'existence n'est que supposée. Des déductions tirées d'une coutume de l'auteur et d'un article de journal ne constituent pas, en effet, des preuves suffisantes pour soutenir une semblable imputation.

Une autre accusation plus grave a été portée sans plus de preuves contre Sarrette, d'abord par O. Fouque : « Sarrette, dit-il, chargé par le Ministère de faire graver cet ouvrage, ne s'en occupa jamais »; puis par M. Tiersot : « Sarrette fit pis encore : l'ordre ayant été donné par le Ministre de l'intérieur de graver la partition de Lesueur, comme précédemment celle de Méhul, il passa outre ». Étrange façon d'écrire l'histoire! Sur quoi sont basées ces affirmations? On ne le dit point. C'est, on l'avouera, avoir peu de souci de la réputation d'autrui.

Il est exact que la partition de Lesueur n'a pas été gravée. Mais l'ordre a-t-il été réellement donné? Pour celle de Méhul, la décision du Ministre a été annoncée dans les journaux; ce qui n'a pas eu lieu pour celle de

¹ On trouvera divers documents relatifs à cette querelle dans notre volume *Le Conservatoire national de musique et de déclamation*, pièces CCLXIV et suiv.

Lesueur. Si l'ordre a été donné, les fonds ont-ils été mis à la disposition du graveur? La responsabilité de l'inexécution doit-elle donc incomber à Sarrette exclusivement? N'existe-t-il pas d'autres causes? Les vastes proportions de cette œuvre n'étaient-elles pas un premier obstacle à sa publication, étant donnée la dépense qui en serait résultée à un moment où les embarras financiers ne permettaient de payer qu'après de longs retards les traitements du personnel du Conservatoire? On pouvait espérer une meilleure situation; mais en entreprenant par la suite une véhémente campagne contre le Conservatoire et contre l'Opéra, qui lui valut un blâme du Ministre, Lesueur n'éleva-t-il pas lui-même le principal obstacle à la réalisation de la publication, si vraiment elle avait été projetée?

Il est à croire que ces simples réflexions ne sont pas venues à l'esprit des écrivains précités, car ils auraient certainement hésité à prendre parti aussi catégoriquement, alors qu'ils n'étaient pas en mesure d'invoquer la moindre preuve.

Comme toutes les autres partitions de Lesueur, celle du *Chant du 1^{er} vendémiaire* a disparu, probablement détruite par lui. Mais — contrairement à l'opinion d'Octave Fouque qui a écrit : « Il ne nous reste donc rien du *Chant du 1^{er} vendémiaire*. . . », bien que, de par ses fonctions de sous-bibliothécaire du Conservatoire, il ait été à même de les connaître — plusieurs parties séparées de chœur, énoncées en tête de cette notice, ont été conservées. L'ignorance de cet écrivain ne démontre pas seulement la négligence qu'il mit à se documenter²; elle fait encore ressortir le peu de cas que l'on fait généralement des parties séparées, sans lesquelles, pourtant, il nous eût été impossible de faire connaître plusieurs œuvres de valeur restées jusqu'ici inédites. En réalité, du chant de Lesueur il manque trois airs en solo, un trio, deux des chœurs du morceau final et presque toutes les parties des quatre orchestres, c'est-à-dire la plus grande partie de l'œuvre. Néanmoins, en raison de ses développements, de l'importance qu'elle eut dans une cérémonie publique, de l'intérêt qu'elle pouvait offrir aux musiciens et de la personnalité de l'auteur, nous en avons tenté la reconstitution, non sans difficulté, vu l'insuffisance et le désordre des éléments que nous avons à notre disposition.

Rien n'indique l'enchaînement des nombreuses feuilles volantes et cahiers de parties séparées subsistant de l'œuvre de Lesueur. Le poème d'Es-ménard, imprimé à part, ne peut même servir de guide certain, toutes les strophes n'ayant pas été mises en musique, et des parties de chant ayant disparu. En outre, les parties qui restent donnent souvent un texte différent, le musicien ayant fait subir à l'œuvre de son collaborateur nombre

² Cette négligence lui a été reprochée en ces termes par son successeur, M. J. Tiersot : « Pourtant tout vestige n'en a pas disparu, et plus que tout autre, l'auteur mentionné, qui fut pendant plusieurs années attaché à la bibliothèque du Conservatoire, eût dû être à même de les retrouver. . . ».

de modifications, suppressions, altérations, répétitions, subdivisions, interversions de strophes, etc.

Afin que l'on puisse se rendre compte de ces différences, et pour que l'on n'impute pas au poète les incorrections répandues dans la partition que nous avons essayé de reconstituer (*Mus. des fêtes et cérémon.*, etc., loc. cit.), nous croyons utile de reproduire ci-dessous le texte d'Esménard, qui est peu connu; des renvois indiqueront les principales variantes placées dans le texte musical.

CHANT DU 1^{er} VENDÉMAIRE AN IX.

Fille auguste de la Victoire¹,
Rome antique! sors des tombeaux²;
La France hérite de ta gloire³,
Les prodiges de ton histoire⁴
Sont égalés par nos travaux⁵.

Tu renaiss parmi nous, République guerrière!
Et l'hydre des partis, du sein de la poussière,
Attaque vainement ton empire nouveau;
Les premiers jours de ta carrière
Rappellent Hercule au berceau.

Des murs de Romulus la Liberté bannie⁶,
Loin du Tybre avili⁷ fuyant la Tyrannie,
S'élançait à notre voix;
Et sur les bords heureux que la Seine féconde,
Elle vient établir, pour le bonheur du monde,
Ses autels et ses loix.

En vain mille ennemis de sa grandeur naissante⁸
Liguent, pour l'étouffer, leur fureur impuissante
Et leurs projets rivaux :
A ses pas glorieux⁹ la Victoire fidelle,
Le front ceint de lauriers, vient s'asseoir avec elle
Sur leurs sanglans drapeaux¹⁰.

L'Eridan consterné, le Danube et le Tybre¹¹,
Dont les fiers défenseurs bravaient un peuple libre,
Les ont vus terrassés;
Et l'avare Albion, qui rêvait¹² des conquêtes,
Dut souvent¹³ implorer la faveur des tempêtes
Pour ses bords menacés¹⁴.

¹ Jour glorieux, jour de mémoire. — ² O Rome antique, sors du tombeau. — ³ Ce vers est employé alternativement avec celui-ci : *La France aura toute la gloire.* — ⁴ Et par les mains de la victoire. — ⁵ Elle rallume ton flambeau. — ⁶ Du haut du Capitole, où dormait son génie. — ⁷ L'antique liberté... — ⁸ La musique des trois premiers vers de cette strophe manque. — ⁹ A ses nobles drapeaux... — ¹⁰ Sur des trônes brisés... Voir, à la note 18, la strophe qui paraît devoir suivre ce vers. — ¹¹ La musique des trois premiers vers de cette strophe manque. — ¹² Qui rêve... — ¹³ Dût un jour...

¹⁴ Pour ses propres remparts. Vient ensuite le 5^e chœur sur cette strophe :

O Liberté ! que la paix équitable,
Te rende tes attraits,
Ton courroux indomptable
Avait changé tes traits.

Jusqu'aux sources du Nil où, d'une main propice¹⁵,
Nous ramenions les arts, les loix et la justice,

Elle a porté le deuil :

Sa haine a soulevé l'Afrique et l'Arabie,
Et le sang qui rougit les sables de Lybie
Accuse son orgueil.

Et vous aussi, Français! vous pleurez sur vos armes¹⁶;
Vos ennemis vaincus sont vengés par vos larmes

Et par votre malheur.

Hélas! Kléber n'est plus; la Patrie éplorée
Le redemande, en vain, à la terre sacrée
Qu'affranchit sa valeur.

Magnanime guerrier! à qui, sur ce rivage¹⁶,
Le héros des Français confia l'héritage

De ses nobles desseins;

Au lieu même où Pompée expira par un crime,
Tu tombes, comme lui, glorieuse victime
Des plus vils assassins.

O vengeance! ô terreur! ces brigands homicides¹⁷
Expirent dévorés par les flammes avides;

Leur complice frémit.

Et le vent qui parcourt l'ardente Éthiopie,
Porte les tourbillons de leur poussière impie
Au camp qui les vomit.

O toi! qui d'un regard fixes les destinées¹⁸,
Grand Dieu! les Nations à tes pieds prosternées

Implorent tes bienfaits :

Trop de sang a coulé¹⁹; désarme la Victoire,
Et permets aux vainqueurs de couronner la Gloire
Par les mains de la Paix.

¹⁵ Strophe entièrement modifiée, sauf le déplacement du premier hémistiche du premier vers, reporté au quatrième :

*Condamnés par l'Anglais au malheur de la guerre,
Les peuples réunis des trois parts de la terre
Expirent sous nos coups.*

*Jusqu'aux sources du Nil, sa haine infatigable
Va porter ses fureurs à l'Arabe indomptable,
A l'Ottoman jaloux.*

¹⁶ Strophes ne se trouvant pas dans la musique.

¹⁷ Cette strophe est entièrement modifiée, il n'en reste que le premier hémistiche :

*O vengeance, ô terreur, par les flammes rapides
Le Nil voit consumer leurs cadavres livides
Dont ses bords sont couverts.*

*Et des vents du désert l'haleine dévorante
Mêle les tourbillons de leur poussière errante
Au sable des deux mers.*

Paroles ajoutées à la strophe précédente, sans rime ni mesure régulière :

*Grand Dieu veille sur la patrie
Veille sur ses défenseurs,
Et que du Gange au Tibre*

Dans le monde étonné

Le peuple le plus libre

Soit le plus fortuné.

Autre quatrain ne se trouvant pas dans le texte d'Esménard et formant un double trio et un quadruple chœur :

*Dieu, nous implorons ta puissance
Arrête leurs complots
Dieu protège la France
Protège ses héros.*

Il y a quelquefois pour ce dernier vers :

Conserve son héros.

¹⁸ Cette strophe, dont certains vers ont été intervertis ou modifiés ainsi qu'il suit, paraît devoir être placée, dans la musique, immédiatement après le vers modifié signalé à la note 10 ci-dessus :

*Grand Dieu, les nations à tes pieds prosternées
Implorent tes bienfaits*

O toi! qui d'un regard fixes les destinées

. . . . Désarme la victoire

*Et permets aux vainqueurs de couronner la gloire
Par les mains de la paix.*

¹⁹ Cet hémistiche est supprimé.

CHŒUR²⁰.

Déesse des arts et des fêtes,
 Aimable Paix! descends des cieux :
 La France, aux plus riches conquêtes,
 Préfère tes dons précieux.

Les Vieillards.

Au sein de nos villes calmées,
 De nos invincibles armées
 Ramène les pas triomphans;

Les Femmes.

Rends-nous nos époux et nos frères,
 Et sèche les larmes des mères
 Par les baisers de leurs enfans.

Mais quoi!²¹ j'entends gémir l'Europe ensanglantée;
 L'airain, tonnant au loin sur l'onde épouvantée,
 Répond à ses douleurs.

La France²² présentait le bonheur à la terre;
 La jalouse²³ Albion du démon de la guerre
 Évoque les fureurs.

Ah! sur les flots en vain vous fixez la fortune²⁴;
 Un héros brisera le trident de Neptune,
 Insulaires altiers!

Voyez autour de lui, sous ces voûtes sacrées,
 Errer de nos vainqueurs les ombres révérees
 Et les mânes guerriers.

Au milieu d'eux paraît Turenne, leur modèle,
 Qui voit de ce grand jour la pompe solennelle
 Consacrer ses exploits.

Turenne! dont la cendre et la noble mémoire
 Appartiennent bien plus au temple de la gloire
 Qu'à la tombe des rois.

Allons! braves soutiens²⁵ de la France outragée,
 Soldats républicains! que l'Europe vengée
 Vous doive son repos :

Jurez-lui que l'Anglais, auteur de ses alarmes,
 Sera, loin de ses bords, exilé par nos armes
 Sur l'abîme des flots.

CHŒUR DE GUERRIERS²⁶.

Nous le jurons par la mémoire
 De nos frères morts sous nos yeux;

²⁰ Les dix vers de ce chœur n'ont pas été mis en musique ou la musique manque. — ²¹ *O Dieu!* . . . Le reste sans modification. — ²² *Un héros* . . . — ²³ *Et l'aveugle* . . . — ²⁴ Cette strophe et la suivante sont supprimées; celle qui précède est enchaînée avec les vers dont il est question à la note 25 ci-après, pour former la continuation des récitatifs. — ²⁵ *Eh bien nobles appuis* . . . Le reste sans changement. — ²⁶ Des dix vers de cette strophe finale, les quatre premiers seulement ont été utilisés, non sans modification, par le musicien :

*Nous le jurons, par la mémoire
 De nos frères morts sous nos yeux;
 Par ces drapeaux que la victoire
 Suspend à ces murs glorieux,
 Nous donnerons la paix
 Le bonheur aux deux mondes.*

Par ces drapeaux que la victoire
 Suspend à ces murs glorieux :
 Oui, l'ennemi qui nous offense
 Verra fermer à sa puissance
 Les ports qui lui furent soumis ;
 Et solitaire sur les ondes,
 Ne trouvera dans les deux mondes
 Que des rivages ennemis.

Non seulement Lesueur supprima des strophes entières et modifia les vers originaux ou en substitua d'autres à ceux du poète, mais l'abus des répétitions est tel, que le texte devient incompréhensible; les membres de phrases s'entremêlent sans suite ni mesure. Ces incorrections, qui nous ont frappé d'abord lorsque nous avons reconstitué la partition, puis à la lecture des épreuves, furent très sensibles à l'audition; un témoin auriculaire en fit la remarque dans la *Décade philosophique* (t. xxvii, n° 10, de vendémiaire an ix, p. 55) :

La musique qui fut exécutée dans cette fête, avec une précision étonnante, par deux grands orchestres à la fois, et souvent par quatre orchestres, était savante et variée; la poésie de l'ode qu'on chanta, simple et noble.

Nous devons faire un reproche au compositeur; il avait coupé tous les vers, il en avait dérangé l'ordre, on ne pouvait suivre aucune idée. Un compositeur doit mettre les vers en musique, et non pas les briser, les morceler et en faire une mauvaise prose.

Qu'on lise les paroles telles qu'elles sont placées dans la partition, notamment dans le premier et le dernier chœur, et l'on verra quel amphigouri résulte des nombreuses répétitions et du mélange inconséquent des vers (C. PIERRE, *Mus. des fêtes et cérémon.*; etc., p. 167, 198).

Considérée au point de vue purement musical, cette œuvre de Lesueur mérite mieux que le désintéressement légèrement dédaigneux de son peu soucieux biographe, O. Fouque : « Selon toute apparence, la perte est peu à regretter », qui, généralisant, semble la ranger parmi les chants « médiocres », ne méritant pas « de survivre à la circonstance qui les a dictés ». On trouvera sans doute singulier ce procédé de critique consistant à déprécier ce que l'on ne s'est point mis en peine de rechercher et d'étudier. Certes, cette vaste composition n'est pas sans donner matière à constatations défavorables; en plus d'un endroit, elle accuse une trop grande pauvreté d'idées ou de moyens et des négligences assurément regrettables, comme d'abusives formules trop souvent répétées. Mais peut-on méconnaître l'art avec lequel sont disposées les masses chorales, l'ampleur des formes, et, dans certains cas, l'ingéniosité de l'invention? Fidèle aux théories de son *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*, il procédait par larges touches, s'inquiétant moins de la perfection des détails et de la pureté ou de l'élévation du style, que de l'effet à produire; sa musique est toute d'impression, et c'est ici le cas de rappeler le mot que l'on prête à Cherubini dont la science était admirée

des artistes de la chapelle : « Que je n'y comprends rien; à la répétition j'ai toujours beaucoup de succès, disait-il à Lesueur, et à l'église, c'est toi qui emportes tout ».

Le premier morceau du *Chant du 1^{er} vendémiaire* est peut-être celui où cette particularité est le plus en évidence; c'est aussi celui qui paraît avoir fait le plus de sensation. La monotonie voulue du rythme, très caractéristique, est à remarquer; l'insistance des quatre chœurs scandant tour à tour ou simultanément une sorte de psalmodie syllabique en accords répétés sur plusieurs mesures, alors que de l'un d'eux s'élève, par instants, un chant large en accords soutenus, doit imposer l'effet cherché. Le trio (p. 173) est peu original, comme le chœur qui s'enchaîne, mais dont le début est très bon; le dessin de la basse, une croche pointée suivie d'une double croche, est à signaler. De l'air chanté par M^{lle} Chevalier, il ne reste que 14 mesures de réplique, quoi qu'en ait dit un de nos confrères¹, on n'en peut donc parler. Le rondeau (p. 179) est peu distingué, mais entraînant. Par contre, l'air de basse à $\frac{3}{4}$, que nous mîmes au programme de la soirée de la Société de l'histoire de la Révolution (28 avril 1900), est intéressant; il rappelle un peu la coupe de Glück ou celle de Sacchini, et parfois on y trouve un reflet de Mozart; quatre mesures en canon sont à remarquer (mes. 55). De même, le dessin persistant en triolets du chœur assez énergique « Et l'avare Albion. . . » (p. 183) et les imitations canoniques du chœur « O liberté. . . » (p. 186) qui sont d'un bon effet, ainsi que le dessin d'accompagnement à contre-temps parcourant obstinément tout le chœur suivant (p. 189). Mais ce que l'on ne saurait trop louer, c'est le charme et la beauté du double trio et du quadruple chœur : « Dieu nous implorons ta puissance. . . » (p. 194), d'un joli contour mélodique, chanté presque constamment à la tierce — une fois en sixtes — par les voix aiguës d'hommes et de femmes, avec ou sans basse vocale, et dont les modulations sont intéressantes. Il se termine par un de ces contrastes de nuances dont l'effet est toujours assuré. Alors que tout le morceau se développe dans une intensité vocale contenue, ne dépassant pas le *mezzo forte*, il diminue de force dans les dernières mesures chantées alternativement à mi-voix par groupes de deux chœurs; puis, toutes les voix des quatre chœurs se réunissent en un accord de deux sons (tonique et tierce) — et non divisées à l'infini ainsi qu'il a été dit — exprimé comme un souffle léger. L'intention du compositeur est indiquée ici d'une façon très nette et jusqu'alors peu usitée : trois *p* à l'avant-dernière mesure, et cinq (!) à la dernière. Enfin, le chœur final, précédé de récits, rassemble tous les exécutants en un serment général. Il emprunte à son mouvement, *allegretto pomposo*, un caractère quelque peu solennel. Dans chacun des quatre groupes, les voix aiguës et les voix graves se répondent en imitation par

¹ « J'ai déjà cité un air pour Mlle Chevalier, dont il ne reste que la partie de chant. » (J. Tiersot, *Le Ménestrel*, 2 sept. 1894, p. 274.) Si nous avons relevé cette erreur de notre confrère (*Sur quelques hymnes. . .*, § 13), c'est qu'elle pouvait faire croire à l'existence d'une partie dont nous n'aurions pas eu connaissance.

fragments d'une ou deux mesures, puis ce sont les chœurs entiers qui dialoguent, alternant également par courts fragments, pour se confondre ensuite en de vigoureux ensembles. La conclusion est à la fois superbe et très simple, en même temps que d'une réelle grandeur. A partir de la mesure 160, les voix entrent successivement, faisant entendre chacune un degré de l'accord parfait majeur sur une pédale de tonique soutenue par les basses; puis, après la phrase « Nous donnerons la paix... », vient un long silence, suivi d'un accord général sur ces mots : « Nous le jurons... », se terminant « très fort et parlé ». Cet artifice du compositeur n'est-il pas d'une intention excellente ?

L'œuvre de Lesueur pourrait très probablement donner lieu à d'autres remarques curieuses si on la connaissait dans son intégralité. Malheureusement un trop grand nombre de parties ont disparu. C'est ainsi que dans notre reconstitution nous avons été empêché de donner l'accompagnement de plusieurs morceaux, faute d'indices suffisants. Bien que l'instrumentation ne soit pas la partie à laquelle l'auteur donnait le plus de soins, on y rencontre quelquefois des idées; nous en avons signalé. Pour d'autres morceaux, profitant de quelques fragments des ritournelles ou des rentrées d'instruments notées en répliques sur les parties vocales, nous avons pu compléter le dessin original; mais trop souvent il a fallu se borner à reproduire l'harmonie des parties de chœur.

Les trop sommaires comptes rendus de la cérémonie sont unanimes dans la constatation de l'impression générale, qui fut des meilleures; mais ils diffèrent sensiblement quant aux détails. Voici les principaux :

Quatre orchestres étaient placés dans ce temple superbement décoré. Le chant qui est du citoyen Esménard, annonce un auteur qui écrit purement des idées inspirées par le véritable amour de la patrie; mais la musique de Lesueur eut plus d'effet encore, et deux chœurs à quatre orchestres assez éloignés les uns des autres y furent exécutés avec une précision si admirable qu'ils produisirent un enthousiasme général. (*La clef du Cabinet des Souverains*, 3 vend. an ix.)

Trois orchestres y étaient établis comme dans la fête du 14 juillet, deux aux extrémités, un autre dans une galerie collatérale. Ces orchestres ont exécuté, tantôt ensemble, tantôt séparément une ode du citoyen Esménard, musique du citoyen Lesueur. (*Journal de Paris*, 2 vendémiaire.)

Le citoyen Lesueur avait placé un orchestre de plus que le citoyen Méhul au 25 messidor. La musique, d'un caractère religieux, a produit des sensations profondes, principalement au moment de l'invocation au *Dieu des Nations*, dont la France implore le secours et appui, pour elle et pour son héros. L'exécution a été parfaite et l'ensemble étonnant, malgré les incalculables difficultés de conduire quatre orchestres composés d'un grand nombre de musiciens placés à de si grandes distances. La surprise qu'éprouvèrent les auditeurs rappela celle qu'ils ont témoignée le 25 messidor en entendant ces orchestres se répondre avec une si rigoureuse précision. Si depuis longtemps on ne savait à quel haut point de perfection le Conservatoire de musique a porté l'exécution, on aurait pu être étonné de celle d'hier; mais il faut répéter ce qui a été dit plusieurs fois (*Moniteur*, 3 vend., p. 6).

Dans le temple on chanta ces beaux vers d'Esménard : « *Fille auguste de la Vic-*

toire. . . » et la musique tantôt plaintive, tantôt nerveuse, mais toujours dramatique de Lesueur, faisait valoir encore cette riche et harmonieuse poésie. (*Le Publiciste*, 2 vend.)

Deux orchestres placés à chaque extrémité du temple ont exécuté le chant du 1^{er} vendémiaire, paroles d'Esménard, musique de Lesueur. Une composition large, des chœurs d'un grand effet, le dialogue des deux orchestres exécuté avec une précision admirable ont produit un effet digne de la solennité à laquelle ils étaient consacrés. (*Le Citoyen français*, 3 vend.)

La répétition eut lieu le 2^e jour complémentaire an VIII, dans le grand atelier des peintres de décors au magasin des fêtes nationales — sur l'emplacement duquel la rue Sainte-Cécile a été tracée depuis — où quatre gradins avaient été élevés pour les orchestres, suivant la demande faite par Sarrette le 26 fructidor. (Arch. nat. F^{1c} 187.)

Divers documents contemporains désignent l'œuvre d'Esménard et de Lesueur sous ce titre : *Chant du 1^{er} vendémiaire*; le *Journal de Paris*, on l'a vu, parle d'une *Ode*. En réalité, le poème que nous avons reproduit ci-dessus n'est pas absolument consacré, malgré son titre, aux événements relatifs à la fondation de la République dont on célébrait le huitième anniversaire, il en est à peine question; le poète rappelle les victoires récentes des armées, la mort de Kléber, la pompe en l'honneur de Turenne et chante les délices de la paix, en terminant par un serment contre l'Angleterre. Le titre donné se rapporte donc plus à la date d'exécution qu'au sujet du poème. Parlant de l'œuvre d'Esménard et de Lesueur, O. Fouque l'intitule : *Ode symphonique en faveur du rétablissement de la paix*; à ce sujet, M. J. Tiersot déclare que « O. Fouque se trompe même sur l'identité du *Chant du 1^{er} vendémiaire an IX*, qu'il confond avec l'*Hymne pour le rétablissement de la paix* » dont il parle ensuite en des termes que nous rapporterons plus loin (voir n^o 167). La désignation de Fouque n'est certainement pas celle qui fut adoptée à tort ou à raison; mais ce qu'il dit de l'œuvre s'applique bien au *Chant du 1^{er} vendémiaire* d'Esménard et Lesueur, le seul qui soit dû à la collaboration de ces deux auteurs; aucune confusion n'est possible, le chant auquel M. Tiersot fait allusion étant d'un autre poète.

1801.

163. Chant d'allégresse, musique de MARTINI.

Exécuté à la fête de la Paix le 18 brumaire an X (9 novembre 1801), suivant une note de copie du Magasin de musique du Conservatoire (Arch. nat. F⁴ 2094) et le *Programme et détails*, etc. (in-4^o de l'Imp. du dép. des lois), également aux Archives (Arch. nat. F⁴ 1017 et F⁴ 2092). Cette œuvre de Martini n'a pas encore été signalée. Peut-être fut-elle du nombre de celles qu'il réclama et que l'on ne retrouva pas à son décès.

Outre des symphonies de Haydn et de Gossec, l'ouverture de *Timoléon*, l'*Hymne à la République* de Martini, le Conservatoire exécuta le même jour

les morceaux ci-après (voir nos 164 et 165), et la musique de la garde des consuls fit entendre un certain nombre d'œuvres instrumentales (voir notre volume *La musique aux fêtes et cérémonies de la Révolution*).

La musique ne fut donc pas totalement exclue de la fête, comme l'a affirmé M. J. Tiersot dans ces lignes :

Quant à ce qui était naguère l'âme des fêtes nationales, la musique, c'en était fini : elle fit complètement défaut en ce jour. (*Le Ménestrel*, 9 sept. 1894, p. 281.)

Les pièces d'archives suppléent largement au laconisme des journaux qui ne sont pas les seuls documents que l'on doive rechercher pour être exactement et complètement renseigné.

164. Hymne à la Paix, musique de MÉHUL.

Exécuté, comme le précédent, le 18 brumaire an x (Arch. nat. F^a 1017 et 2092) et porté au programme sans le nom du poète. S'agit-il de l'œuvre de la citoyenne Constance Pipelet (n^o 1979)?

Le Magasin de musique du Conservatoire, dirigé par Ozi, fournit 36 exemplaires de cet hymne (Arch. nat. F^a 2094) qui n'est pas autrement connu.

A une demande de réduction de la dépense, il fut répondu qu'il ne pouvait être fait aucune diminution, l'Hymne à la Paix ayant été exécuté par 146 musiciens, recrutés par Méon et Duret (du Conservatoire) et le prix ayant été convenu avec Sarrette à 30 livres pour deux chefs et 9 livres pour les exécutants (Arch. nat., F^a 1017).

165. Hymne religieux, musique de LESUEUR.

Chœur avec orchestre, copié par les soins du Magasin de musique du Conservatoire [Arch. nat. F^a 2094], sur lequel on ne possède point d'autres renseignements.

Exécuté au concert donné dans le temple de la Paix le 18 brumaire an x, suivant le *Programme et détails*, etc. (Arch. nat. F^a 1017 et 2092).

1802.

166. Le Chant de la paix.

Nulle indication de date ni d'auteur sur le manuscrit de ce chant, dont voici le texte *in extenso* :

CHOEUR.

Source des vrais plaisirs, mère de l'abondance,
 Ô douce et consolante Paix!
 Viens réparer nos maux, viens verser sur la France
 Et tes faveurs et tes bienfaits.

UNE VOIX.

Salut, ô peuple de héros!
 Chefs et soldats, phalanges valeureuses,
 Dont les armes victorieuses
 Vont assurer notre repos.

AUTRE VOIX.

Le bruit de vos travaux, de vos brillans succès,
Partout a retenti sur le double hémisphère;
Eh! que ne peuvent des Français,
Conduits par le Dieu de la guerre?

CHOEUR.

Salut, ô peuple, etc.

UNE VOIX.

Ah! depuis trop lontems, la France désolée
Par le vaincu, par le vainqueur,
Et de son propre sang elle-même altérée
De Mars et des enfers éprouve la fureur.

UNE AUTRE.

Couronnée en tous lieux, des mains de la Victoire,
Elle a fait assez pour sa gloire,
Hélas! trop peu pour son bonheur.

DUO.

Français, déposons tous ces armes meurtrières;
A nos combats sanglans renonçons pour jamais;
Et qu'aux sons menaçans des trompettes guerrières
Succèdent les chants de la paix.

CHOEUR.

Source des vrais plaisirs, etc.

RÉCITATIF.

Je la vois s'avancer, cette aimable Déesse;
L'olivier brille dans ses mains;
J'entends sa voix enchanteresse
Annoncer aux mortels les plus heureux destins.

AIR.

Tout renaît dans nos champs,
Tout s'anime en nos villes;
Les exploits éclatans
Font place aux arts utiles.
Par cent canaux ouverts,
Des rives de la France
Circule l'abondance
Au bout de l'univers.

Le Français n'ira plus
Ranimer son courage
Au temple de Janus;
S'il porte son hommage
C'est au sacré Vallon,
Mars en donne l'exemple,
Et désormais son temple
Est celui d'Apollon.

CHOEUR.

Entendez le vœu des Français,
Peuples européens, ô nations guerrières!
Pour être heureux soyons réunis à jamais,
Ne nous combattons plus qu'à force de bienfaits,
Et ne formons qu'un grand peuple de frères.

TRIO.

Et toi, jeune héros, sauveur de nos contrées,
Fameux par tant d'exploits dans l'histoire inconnus,
Poursuis tes hautes destinées;
Que le nombre de tes années
Puisse égaler celui de tes vertus.

CHOEUR.

Source des vrais plaisirs, etc.

Ce manuscrit provient des papiers de Sarrette. Il n'y a pas apparence que ce soit celui dont il est question au n° 140**.

167. Chant de paix dans le genre gallique, par BAOUR-LORMIAN, musique de LESUEUR: «La tempête s'éloigne... un astre radieux...».

Paroles, *Journal de Paris*, 7 germinal an x (28 mars 1802), n° 187, p. 1133.
Partition de chœur, parties de chœur et d'orch. mss. [Bibl. Op.]

Composé à l'occasion de la conclusion du traité de paix d'Amiens, le poème de Baour-Lormian fut inséré au *Journal de Paris* du 7 germinal an x. Lesueur en écrivit aussitôt la musique, non pour une cérémonie officielle — il n'en était pas question — mais pour le théâtre de l'Opéra qui la mit au programme du premier des concerts donnés à l'occasion des «trois jours de Longchamps», le 24 germinal an x, c'est-à-dire le 14 avril 1802. (Cf. le *Journal de Paris; Affiches, annonces, le Courrier des spectacles*, etc.) Il avait été annoncé sous ce titre: *Le chant de la paix* dans le *Journal de Paris* du 23 germinal, qui, dans son numéro du lendemain, le fit suivre de cette mention: «à grand orchestre, dans le genre gallique», en indiquant cette fois le nom des auteurs.

C'est donc par suite d'un lapsus typographique que le *Catalogue de la bibliothèque de l'Opéra*, de Th. de Lajarte, indique l'année 1803. Bien qu'il ait senti l'in vraisemblance de cette date, M. J. Tiersot l'a reproduite, et tout en la discutant par des présomptions, il l'a acceptée sans la vérifier; voici, d'ailleurs, comment il s'exprime dans le *Ménestrel* du 9 septembre 1894 déjà cité :

Nous connaissons, à la vérité, un *Chant de la paix* de Lesueur, qui remonte approximativement à cette époque (18 brumaire an x-9 novembre 1801), et dont la bibliothèque de l'Opéra possède le manuscrit; mais il est en réalité *postérieur de plus d'une année à la fin de 1801*. Ce «Chant de la paix» porte la date du 14 avril 1803, l'heure même où cette paix était rompue; très probablement (le lieu où il est conservé en est un suffisant indice) il avait été composé en vue d'une solennité théâtrale, nullement populaire.

Conjectures et raisonnements sont inutiles lorsqu'il y a possibilité de recourir à des témoignages irrécusables. Le *Chant de la paix* n'est pas «postérieur de plus d'une année à la fin de 1801», puisque les journaux que nous avons signalés donnent le texte poétique et annoncent l'exécution six mois après; il ne date pas de «1803», étant mentionné dès 1802; par conséquent, il ne parut pas alors que «la paix était rompue»; point n'est besoin d'établir une probabilité sur un indice supposé, quand des programmes précisent le lieu, la circonstance et la date d'audition; enfin, on peut être assuré qu'il s'agit bien de ce chant, par la comparaison des paroles imprimées dans lesdits journaux avec celles qui se trouvent sur les parties manuscrites conservées à l'Opéra.

Ces parties n'indiquant pas le nom du poète, de Lajarte ne l'a point porté à son catalogue, et notre confrère n'a pas suppléé à cette omission, d'où il a conclu à une confusion de Fouque (voir n° 162), laquelle n'eût été possible que si les deux œuvres avaient été du même auteur et sur le même sujet. Or, la première est d'Esménard et la seconde de Baour-Lormian.

Le *Courrier des spectacles* consacra un article aux concerts du théâtre des Arts (Opéra), dans lesquels plusieurs autres œuvres de Lesueur furent exécutées, mais il ne dit rien du *Chant de la paix* qui offrait assurément moins d'intérêt que les fragments de ses deux opéras *Ossian ou les Bardes* et *la Mort d'Adam* non encore représentés, que l'on venait d'entendre publiquement pour la première fois et dont la représentation eut lieu quelques années après.

Le 7 floréal an x (27 avril 1802), on donna au théâtre de l'Opéra-Comique la première audition d'une nouvelle *Cantate à la paix*, de Baour-Lormian, mise en musique par Nicolo.