



Lucem
ignemque
fero

EX
LIBRIS
KARMIN

Д 83
382

УНИВ. БИБЛИОТЕКА
Р. И. Бр. 12484

MUSIQUE

exécutée

aux

FÊTES NATIONALES

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE

(Chant, Chœurs et Orchestre)

RECUEILLIE et MISE EN PARTITION

*d'après les parties originales manuscrites ou gravées
et accompagnée de Notices historiques*

PAR

CONSTANT PIERRE

*Counis principal au Secrétariat du Conservatoire National de Musique
Officier d'Académie*



4^e et 2^{me} FASCICULE PR. NET 6^{fr}

→ PARIS ←

ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3, Rue de Grammont.

Propriété réservée pour tous les Pays.

MUSIQUE EXÉCUTÉE
AUX FÊTES NATIONALES
DE LA
RÉVOLUTION FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR:

Les Noël's populaires. (Extrait de la Revue britannique.) 1886, in-8°

La Marseillaise. Comparaison des différentes versions. Variantes de la mélodie, du rythme et de l'harmonie, 1887. (Paris, Ed. Sagot, 18, rue Guénégaud.)

Histoire de l'orchestre de l'Opéra, couronnée en 1889 par la société des compositeurs de musique.

La Facture instrumentale à l'Exposition de 1889.

NOTES D'UN MUSICIEN SUR LES INSTRUMENTS A SOLFÈLE BELAIN. 1890.
(Librairie de l'Art indépendant, 51, rue de la Chaussée d'Antin.)

Les Facteurs d'instruments de musique, les Luthiers et la Facture instrumentale, précis historique. 1893.

(Paris, Ed. Sagot.)

POUR PARAÎTRE:

Les Transformations de la musique militaire, Etude historique et analytique sur les œuvres et les instruments avec musique et gravures.

Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales.

Le Conservatoire aux fêtes nationales sous la Révolution.

La vérité sur l'arrestation de Sarrette en l'an II.

MUSIQUE

exécutée

aux

FÊTES NATIONALES

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE

(Chant, Chœurs et Orchestre)

RECUEILLIE et MISE EN PARTITION

*d'après les parties originales manuscrites ou gravées
et accompagnée de Notices historiques*

PAR

CONSTANT PIERRE

*Chef principal au Secrétariat du Conservatoire National de Musique
Officier d'Académie*



1^{re} FASCICULE PR. NET 3^{fr}

→ PARIS ←

ALPHONSE LEDUC, Éditeur, 3, Rue de Grammont.

Propriété réservée pour tous les Pays.



INTRODUCTION

La musique a tenu une grande place dans la Révolution.

Son action sur les masses fut puissante; il suffit, pour le prouver, de rappeler les enthousiasmes héroïques soulevés par la *Marseillaise* et le *Chant du Départ*.

Pour la musique, d'ailleurs, comme pour les arts et métiers et l'industrie, de cette époque date une ère nouvelle. Depuis quelques années, l'art divin d'Apollon subissait une crise latente; la Révolution lui fournit un magnifique élan avec les fêtes qu'elle institua pour la glorification des vertus civiques et des actions valeureuses, comme pour la commémoration des événements qui marquèrent son évolution. Dans l'imitation que l'on chercha des cérémonies antiques, dans les efforts que l'on fit pour renouveler les fêtes grandioses de Rome et de la Grèce, les artistes trouvèrent l'occasion d'exercer leur activité et leur imagination. Il en résulta une impulsion éminemment favorable à l'art, sous le rapport de la composition, de l'exécution et de l'enseignement.

Jamais on n'avait encore réuni des groupes de chanteurs et d'instrumentistes aussi nombreux que dans les solennités du Champ de Mars. En dehors de l'Opéra, il n'y avait eu jusqu'alors aucune grande exécution. La musique militaire n'existait pour ainsi dire pas. Elle ne comptait qu'un très petit nombre d'exécutants; les instruments étaient peu variés et le répertoire se réduisait à quelques marches fort courtes et à quelques petits airs d'opéra-comique. Il fallut pour la régénérer et la faire prospérer, que des maîtres comme Gossec, Méhul, Cherubini, Catel, etc., écrivissent les morceaux nécessaires à la célébration des fêtes publiques, comportant une masse imposante d'instrumentistes et une plus grande variété d'instruments. Son rôle prit alors plus d'importance, car non-seulement elle eut à jouer seule des morceaux de longue haleine, mais elle eut la mission toute nouvelle, de soutenir et d'accompagner les chants.

Si les fêtes nationales ont été le point de départ du mouvement prodigieux qui se produisit et amena bientôt la France au premier rang des nations musicales, les fondateurs du Conservatoire ont puissamment contribué à son développement. C'est grâce à leur initiative et à leur dévouement, que l'on put réunir et instruire de nombreuses forces artistiques, accroître les ressources d'exécution, étendre l'action de la musique et faire reconnaître officiellement son utilité ainsi que la nécessité de l'encourager.

Cependant, combien n'a-t-il pas fallu d'efforts, de persévérance, pour y arriver!

Après plus de douze années de recherches constantes, nous avons pu reconstituer presque jour par jour cette histoire des plus instructives et des plus captivantes, à l'aide de documents qui n'ont pas encore été utilisés¹ et déjà, nous en avons relaté divers épisodes dans plusieurs écrits parus ou à paraître.²

Comme complément de ce travail, nous avons cru qu'il ne serait pas sans intérêt de recueillir les œuvres composées et exécutées à cette époque par les professeurs du Conservatoire. Le 15 janvier 1888, l'*Art musical* donnait le titre de plusieurs morceaux retrouvés par nous, et dès l'année suivante, notre moisson était assez abondante pour nous permettre de songer à la publication de cette musique, suivant la proposition que nous en avons faite l'an dernier au Conseil municipal.

La tâche n'a pas toujours été aisée; beaucoup de morceaux ayant été en partie détruits ou dispersés, d'autres étant restés à l'état manuscrit. En outre, les exemplaires imprimés sont devenus tellement rares que ni la Bibliothèque nationale, ni celle de la ville de Paris, pas plus que les collections du Conservatoire et de l'Opéra, n'en possèdent une série absolument complète. D'ailleurs, ces exemplaires offrent des lacunes et ne nous présentent pas l'œuvre intégrale du compositeur. Pour des considérations diverses, on ne publiait

¹ Citons entre autres ceux relatifs à l'origine du *Chant du Départ*, dont la Presse a annoncé la découverte l'an dernier (*Le Monde musical*, du 30 septembre 1892, *l'Intermédiaire des Chercheurs* XXV, 314, 609, etc.)

² Le Conservatoire de musique, événements qui ont précédé sa création (*La Musique des familles*, n° du 16 juillet 1885 et suivants). — Le Conservatoire et les Fêtes nationales. — Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales. — La Vérité sur l'arrestation de Sarrette en l'an II. — La Musique de la garde nationale parisienne.

guère autrefois que les parties de chant; de sorte que la plupart des morceaux qui nous sont parvenus par la gravure sont entièrement dépourvus de leur accompagnement instrumental et des ritournelles reliant leurs diverses phrases musicales. Il fallait donc retrouver les parties séparées manuscrites, de chœur et d'orchestre, pour reconstituer fidèlement et dans leur état primitif les œuvres des Gossec, des Méhul, des Cherubini, etc. Combien nous ont été précieuses ces parties originales qui, isolément, n'offrent qu'un médiocre intérêt, puisqu'elles ne permettent pas, comme la partition, d'embrasser d'un coup d'œil l'œuvre du compositeur et de l'apprécier exactement et qui, de ce fait, se trouvent généralement reléguées sur d'obscurs et inaccessibles rayons.

Réunis, tous ces éléments, actuellement épars, forment un recueil de textes musicaux authentiques, dont l'intérêt et l'utilité ne sont pas à démontrer. Les publier c'est élever un véritable monument à l'art musical d'une époque mémorable, c'est conserver le souvenir de grandes actions, c'est en même temps faciliter l'étude d'œuvres qui marquent une étape sur la route du progrès et, enfin, rendre possibles des auditions rétrospectives qui ne seraient pas le moindre attrait des futures fêtes nationales, sauf à modifier, comme nous en ont eux-mêmes donné l'exemple les auteurs de ces œuvres, les paroles des chants composés spécialement en vue d'une circonstance exceptionnelle.¹

Grâce au concours de la maison Alphonse Leduc, il nous est donné de réaliser un projet longuement préparé; nous souhaitons que le public reconnaisse par un accueil empressé, les sacrifices qu'elle fait dans un but tout à fait artistique.

Le caractère des hymnes et chants échos pendant la période 1789-1799 a naturellement suivi l'esprit du moment, tant au point de vue poétique que musical. Ce sont d'abord des hymnes religieux, des invocations à la Divinité; puis ils chantent la sainte Liberté, la Patrie, l'Égalité, la Fraternité; ensuite ce sont des imprécations contre le despotisme et les oppresseurs, puis viennent des chants de victoire en l'honneur des armées triomphantes et, tour à tour enfin, on célèbre le culte des lois et la gloire de la République, ou l'on rend hommage, en de splendides cérémonies funèbres, aux héros morts pour la Patrie ou aux victimes de la cause publique.

Il y eut donc des fêtes annuelles consacrées aux événements politiques de la Révolution, tels que le 15 juillet, le 21 janvier, le 10 août, la fondation de la République; des fêtes périodiques instituées dans un but moralisateur, comme celles de la Jeunesse, des Epoux, de l'Agriculture, etc., et enfin des fêtes évenuelles telles que les funérailles de Mirabeau, la translation de Voltaire et de Rousseau au Panthéon, les cérémonies en l'honneur de Hoche, du général Jourdan, de Joubert, de Bara et Viola, les réjouissances à l'occasion des victoires de Fleurus, d'Otends, de la proclamation de la Constitution etc., etc., sur lesquelles nous reviendrons, dans l'historique général des fêtes de la Révolution ou dans les notices qui précéderont chacun des morceaux qui vont suivre.²

Ces notices rappelleront succinctement les circonstances qui ont donné naissance à ces morceaux, elles feront connaître les détails relatifs à leur exécution et contiendront une courte analyse de l'œuvre, en même temps qu'elles indiqueront les sources où nous avons puisé.

Pour la publication, nous n'avons pas cru devoir adopter l'ordre méthodique, afin de conserver une certaine variété; les hymnes, chants patriotiques ou nationaux de musique instrumentale se succéderont donc arbitrairement, selon leur rareté, l'intérêt qu'ils présentent, leur valeur ou les nécessités qui pourraient surgir; toutefois nous tâcherons de faire en sorte que ce soit chronologiquement.

Dans le but de rendre ces œuvres intelligibles pour tous, nous donnons au-dessous de chaque morceau une réduction ramenant à l'effet réel les instruments dits *transpositeurs*, écrits dans des tonalités ou des clefs différentes et, lorsque cela a été possible, nous y avons joint les parties vocales, de façon à offrir l'œuvre dans son ensemble, autant que le comporte l'exécution au piano. Nous avons dû aussi, pour les mêmes motifs, nous conformer à la regrettable manière moderne de noter les parties de ténor en clé de sol, une octave au dessus de leur diapason réel.

Octobre 1893.

C. P.

¹ En vue de ces exécutions, il sera publié des parties séparées de chant et d'instruments, arrangées selon les ressources de l'orchestre moderne, tout en respectant les textes originaux.

² Cet historique ainsi que le sommaire-table, destinés à être placés en tête de l'ouvrage, paraîtront avec le dernier fascicule du volume. (Notes de l'éditeur.)

TRANSLATION DES CENDRES DE VOLTAIRE AU PANTHÉON

11 Juillet 1791

Lorsque Voltaire mourut, le 30 mai 1778, pendant un court séjour qu'il faisait dans la capitale dont il s'était exilé depuis vingt ans, son neveu, l'abbé Mignot, fit transporter secrètement sa dépouille mortelle à son abbaye de Sellières; la sépulture lui ayant été refusée à cause de ses écrits. Après les événements de 1789, on annonça la mise en vente de cette propriété, et le maire de Romilly en avisa M. Charon, officier du corps municipal de Paris, lequel provoqua un mouvement d'opinion qui aboutit au décret de l'Assemblée nationale en date du 30 mai 1791, portant que Voltaire était digne de recevoir les honneurs décernés aux grands hommes et que ses cendres seraient transférées au Panthéon.

Cette cérémonie, primitivement fixée au 4 juillet, dut être retardée de quelques jours vu la longueur des préparatifs. Elle eut lieu en grande pompe avec le concours de nombreuses députations des sociétés patriotiques et des grands corps de l'État, en présence d'une énorme affluence de citoyens accourus de tous les points de la France. Les autorités, représentées par le syndic du département et les délégués du corps municipal se rendirent, le 10 juillet, le premier, aux limites du département, les autres, à la barrière de Charenton, pour recevoir le corps du grand philosophe et le conduire sur les ruines de la Bastille, d'où le départ du cortège devait avoir lieu le lendemain, à 8 heures du matin. Le mauvais temps empêcha de se mettre en route à l'heure dite et fit craindre un instant qu'on ne renût la solennité, mais une éclaircie s'étant produite, on partit à 3 heures de l'après-midi. Dans le cortège étaient disséminés plusieurs corps de musique et de tambours; immédiatement avant le char, traîné par douze chevaux blancs, était un groupe de musiciens — formé en grande partie des artistes de la musique de la garde nationale — spécialement chargé de l'exécution des hymnes aux stations qui furent faites : 1^{re} devant le théâtre de l'Opéra, alors situé boulevard Saint-Martin; 2^e devant la maison où mourut Voltaire, sur le quai de ce nom, et 3^e au Théâtre de la Nation (Odéon).

L'un de ces hymnes avait été fait pour la circonstance par M. J. Chénier; l'autre était extrait de l'opéra *Samson*, écrit par Voltaire en 1731. Gossec, directeur de la musique de la garde nationale, les mit tous les deux en musique. Des marches funèbres et religieuses furent exécutées sur le parcours. L'une d'elles, également due à la plume féconde de Gossec, fit une profonde impression sur la foule, bien qu'elle eût été déjà entendue, quelques mois avant, à la fête funèbre en l'honneur des victimes de Nancy (30 sept. 1790) et aux obsèques de Mirabeau (4 avril 1791). Le compositeur avait eu non-seulement l'idée d'introduire dans son orchestre un nouvel élément — le tam-tam — mais encore de suspendre sa mélodie pendant quelques mesures, ce qui produisait un effet irrésistible. Citons à ce propos deux témoignages auxquels nul n'a encore eu recours; le premier est dû à un chroniqueur anonyme qui, un lendemain de la fête funèbre précitée, écrivait :

« Cependant le bruit aigu du tam-tam (instrument arabe) mêlé à celui des cymbales et des cuivres et interrompu par des intervalles de silence, donnait à l'âme des sensations les plus tristes et inspirait le recueillement. »

Le second, emprunté à M^{re} de Genlis, est encore plus probant; il se rapporte aux obsèques de Mirabeau :

«... Cependant, dans le genre religieux, le plus beau de tous, des silences composés d'une ou deux mesures, produisent un effet prodigieux; ceux qui ont entendu la musique funèbre exécutée au convoi de Mirabeau peuvent en juger. Cette musique était admirable, les silences faisaient fremir, c'était véritablement le silence terrible de la tombe. »

On pense bien que les assistants ne furent pas moins sensibles, lors de la translation de Voltaire, où

les mêmes instruments furent employés, ainsi que l'a constaté Chénier dans ces vers que nous avons déjà reproduits en 1886 :

Quelquefois de la mort il embellit les fêtes.
 Harmonieux Gossec, lorsque la lyre en deuil,
 De l'auteur de *Méropé*, escortait le cercueil
 On entendait au loin, dans les ténébreuses,
 Les accords prolongés des trombones funèbres,
 La cymbale volée aux sombres roulements,
 Et du timbre chinois les tristes hurlements.

De son côté Sarrette, commandant et organisateur de la musique de la garde nationale, « au zèle et à l'intelligence duquel la pompe de Voltaire a dû une grande partie de son intérêt » selon l'expression d'un écrivain du temps, apporta un nouvel élément à l'ensemble orchestral, avec les instruments copiés sur la colonne Trajane. Nous avons déjà dit (*Les facteurs d'instruments de musique*, p. 352), quel effet ils produisaient : les uns, nommés *taba carva* rendaient le son de six serpents; les autres, appelés *baccins*, avaient celui de quatre demi-cors. Ils étaient joués par deux groupes de musiciens vêtus à la romaine, placés en avant et en arrière du char funèbre. Ces instruments ne sont plus usités depuis longtemps, et ils sont devenus si rares que l'on n'en signale point dans les musées; nous en connaissons un cependant, dont on trouvera le dessin dans notre ouvrage actuellement sous presse : *Les transformations de la musique militaire*.

Par ces détails, dont beaucoup sont ignorés, on peut juger de l'importance que la musique avait déjà prise, depuis 1789.

Occupons-nous maintenant des œuvres exécutées.

A notre connaissance, il existe trois versions différentes de *Hymne à Voltaire* composé par Gossec sur la poésie de Chénier. Comment cela s'est-il produit? Nous ne saurions le dire d'une façon précise; nous ne pouvons que nous en tenir aux présomptions. Il peut sembler extraordinaire que le même musicien ait fait plusieurs compositions sur les mêmes vers et pour la même cérémonie. Cependant il n'y a rien d'impossible à ce que le compositeur ait voulu éviter la répétition du même morceau à chacune des trois stations. La raison est subtile et nous ne garantirions pas que ce soit la vraie, mais elle n'a rien d'in vraisemblable. Pourtant, s'il fallait prendre parti, nous n'hésiterions pas à désigner la version I (p. 5), comme étant celle qui a été exécutée. Notre opinion s'appuie sur l'existence d'une soixantaine de parties manuscrites de clarinettes, cors et bassons, ayant certainement servi à l'exécution, et sur ce fait, que la mélodie jouée par la première clarinette, est identique à la partie de chant (avec la basse chiffrée seule) contenue dans la douzième livraison du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, publiée en floréal an III (avril-mai 1795), par les musiciens de la garde nationale eux-mêmes, sous la direction de Sarrette et de Gossec, évidemment bien renseignés.

Cet hymne d'une belle expression et d'un joli sentiment musical, dénote une plume exercée; mais la mélodie est par trop courte, le compositeur ne l'ayant faite que sur une seule strophe de quatre vers.

Peut-être est-ce le motif qui a donné naissance aux autres versions?

La deuxième (p. 7), à 3 voix d'hommes, diffère essentiellement de la précédente, sauf sous le rapport de la tonalité. La mélodie est construite sur deux strophes, mais elle est d'une inspiration moins expressive que la première. Nous ne savons si ce chœur comportait un accompagnement instrumental. Nous l'avons extrait d'une feuille périodique, qui, au lendemain de la cérémonie, l'a publié tel que nous le reproduisons, soit que son format n'ait pas permis de le donner intégralement, soit que l'on ait pensé que les parties d'instruments seraient d'un médiocre intérêt pour les lecteurs. Cependant nous ne serions pas surpris que ce chœur ait été écrit pour voix seules; nous en prendrions pour preuve la troisième version (p. 8), — tirée d'un recueil gravé excessivement rare aujourd'hui, dont la publication, restée inachevée, fut ordonnée par le gouvernement en l'an VII, — également écrite à trois voix sans accompagnement, alors que presque tous les autres morceaux de ce recueil ont le leur.

Ce chœur se distingue du précédent par sa facture plus musicale, qui lui mérite la préférence. Signalons seulement qu'il est un ton plus haut et que le premier vers n'étant pas semblable à celui des autres versions, il en est résulté une autre prosodie dans la phrase musicale.

Suivant l'usage ancien, ces deux chœurs ont été composés pour voix de haute-contre (notée en clé d'*ut* 3^e ligne), de taille (clé d'*ut* 4^e ligne) et de basse-taille. Nous avons transcrit la première en clé de *sol* à l'octave haute, selon l'usage moderne, et la seconde, tantôt en clé de *sol*, tantôt en clé de *fa*. Dans les réductions, la haute-contre ou ténor est quelquefois transcrite à son diapason réel, comme à la deuxième version. Nous le faisons observer ici une fois pour toutes.

HYMNE A VOLTAIRE

Avec accompagnement de musique militaire

Poésie de

M. J. CHÉNIER

1791

Musique de

GOSSEC

CLARINETTES
en Si b

CORNS en Mi b

CHANT

BASSONS

RÉDUCTION

f *p* *f*

Ce ne sont plus des pleurs — qu'il est teus de ré -

pan - dre; C'est le jour du tri - om - phe et non pas des re -

p

- grels, ———— Que nos chants d'Alé-gres — se ac-com - pa-gnent la cen -

This system contains the first two systems of music. The first system includes vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "grels, ———— Que nos chants d'Alé-gres — se ac-com - pa-gnent la cen -". The second system continues the piano accompaniment.

- dre Du plus il - lus-tre des Fran-çais, Du plus il - lus-tre des Fran-çais ————

This system contains the next two systems of music. The first system includes vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "dre Du plus il - lus-tre des Fran-çais, Du plus il - lus-tre des Fran-çais ————". The second system continues the piano accompaniment.

HYMNE A VOLTAIRE

CHŒUR A 3 VOIX D'HOMMES

Poésie de

M. J. CHÉNIER

1791

Musique de

GOSSEC

HAUTE-CONTRE
TAILLE

BASSE-TAILLE

Ge ne sont plus des pleurs qu'il est tems de répan - dre, C'est le

jour du tri - om - phe et non pas des re - grets. *Esprime.* Que nos chants d'allégres -

- se ac - com - pa - gnent la ven - dre Du plus il - lus - tre des Fran - çais, Du plus il -

- lus - tre des Fran - çais. *Doux.* Ja - dis par les ty - rans cet - te cen - dre ex - i -

le - e Au mi lieu des san - glots fu - yoit loin de nos yeux; *Doux.* Mais, *f*

par un peu - ple *Marque.* li - bre aujourd'hui rap - pe - lé - e, Elle vient consacrer ces lieux.



HYMNE A VOLTAIRE

CHŒUR A 3 VOIX D'HOMMES

Poésie de

M. J. CHÉNIER

Version publiée en l'An VII

Musique de

GOSSEC

HAÛTE-CONTRE
TAILLE

BASSE-TAILLE

Doux.

Ah! ce n'est plus des pleurs qu'il est tems de répan - dre; C'est le

Doux.

jour du tri - om - phe et non pas des re - grets, Que nos chants d'al - lé -

- gres - se accom - pa - gnent la cen - dre Du plus il - lus - tre des Fran - çais. — Du plus il -

Doux. Cresc. f. Très doux.

- lus - tre des Fran - çais Ja - dis, par les ty - rans cette cen - dre e - xi - lé - e Au

mi - lieu des san - glots fu - yoit loin de nos yeux; — Mais, par un peuple li - bre aujour -

Marqué. Doux.

- d'hui rap - pe - lé - e, Elle vient consacrer ces lieux. — El - le vient consacrer ces lieux.

HYMNE A VOLTAIRE

M. J. CHÉNIER

Ce ne sont plus des pleurs qu'il est tems de répandre¹;
C'est le jour du triomphe et non pas des regrets,
Que nos chants d'allégresse accompagnent la cendre
Du plus illustre des Français.

Jadis, par les tyrans cette cendre exilée
Au milieu des sanglots fuyoit loin de nos yeux;
Mais, par un peuple libre aujourd'hui rappelée,
Elle vient consacrer ces lieux.

Salut, mortel divin, bienfaiteur de la terre;
Nos murs privés de toi vont le reconquérir;
C'est à nous qu'appartient tout ce qui fut Voltaire;
Nos murs l'ont vu naître et mourir.

Ton souffle créateur nous fit ce que nous sommes;
Reçois le libre encens de la France à genoux,
Sois désormais le dieu du Temple des grands hommes,
Toi qui les as surpassés tous.

Le flambeau vigilant de ta raison sublime
Sur des prêtres menteurs éclaira les mortels;
Fléni de ces tyrans, tu découvris l'alymphe
Qu'ils creusoient au pied des autels.

Tes tragiques pineaux, des demi-dieux du Tibre
Ont su ressusciter les antiques vertus;
Et la France a conçu le besoin d'être libre
Aux fiers accents des deux Brutus.

Sur cent tons différens ta lyre enchantresse,
Fidèle à la raison, comme à l'humanité,
Aux mensonges brillans inventés par la Grèce
Unit la simple vérité².

Citoyens, courez tous au devant de Voltaire,
Il renait parmi nous, grand, chéri, respecté;
Comme à son dernier jour ne prêchant à la terre
Que Dieu seul et la liberté.

Il cherche en vain ces tours, cet enfer du génie
Dont son aspect deux fois fit le temple des arts;
La Bastille est tombée avec la tyrannie
Qui bâtit ses triples remparts.

Il voit ce Champ-de-Mars où la liberté sainte
De son trône immortel posa les fondemens,
Des Français rassemblés dans cette anguste enceinte
Il reçoit les seconds sermens.

Le fanatisme impur, cette sanglante idole,
Suit le char de triomphe avec des cris affreux;
Tels Emile et César aux murs du Capitole
Traînoient les rois vaincus par eux.

Moins belle fut jadis sa dernière victoire
Lorsqu'aux jeux du théâtre, un peuple transporté
A ce vieillard mourant sous le poids de la gloire
Décernoit l'immortalité.

La Barre, Jean Calas, vénéz plaintives ombres
Innocens condamnés, dont il fut le vengeur,
Accorez à ma voix³ du fond des rives sombres,
Joignez-vous au triomphateur.

Chantez, peuples pasteurs, qui des monts helvétiques
Vites longtems planer cet aigle audacieux;
Habitans du Jura, que vos accents rustiques
Portent sa gloire jusqu'aux cieux.

¹ Ce vers a subi de nombreuses variantes :

Ce ne sont pas des pleurs que nous devons répandre. — ou serrez Ah! ce n'est point des pleurs qu'il est temps de répandre.

² La s'arrêtent les sirènes de l'Édition du *Magasin de Musique à l'usage des Républicains*.

³ Variante : Accorez un moment....

Fils d'Albion, chantez ! Américains, Bataves,
Chantez, de la raison célébrez le soutien.
Ah ! de tous les mortels qui ne sont point esclaves,
Voltaire est le concitoyen.

Vous, peuples qu'en secret lasse la tyrannie,
Chantez : la liberté viendra briser vos fers ;
Sa main dresse en nos murs un autel au génie ;
C'est un beau jour pour l'univers.

Dieu des dieux, roi des rois, Nature, Providence,
Être seul immuable et seul illimité,
Créateur incréé, Suprême intelligence,
Bonté, Justice, Eternité :

Tu fis la liberté ; l'homme a fait l'esclavage ;
Mais souvent dans son siècle un mortel inspiré,
Pour les siècles suivans de ton sublime ouvrage
Conserve le dépôt sacré.

Dieu de la liberté, chéris toujours la France,
Fertilise nos champs, protège nos remparts ;
Accorde-nous la paix et l'heureuse abondance,
Et l'empire éternel des arts.

Donne-nous des vertus, des talens, des lumières,
L'amour de nos devoirs, le respect de nos droits,
Une liberté pure et des lois tutélaires,
Et des mœurs dignes de nos loix !



INVOCATION

M. J. CHÉNIER — GOSSEC

Ce morceau, composé sur les deux dernières strophes de l'hymne précédent, est complètement inédit, et même sans la coïncidence des textes, il nous eût été impossible d'en désigner les auteurs, attendu que leur nom fait défaut sur les parties séparées manuscrites qui nous ont permis de le reconstituer.

Inutile, par conséquent, de dire que les écrivains du temps ne nous ont laissé à son sujet aucun détail précis.

Ici encore nous en sommes réduit aux conjectures.

Selon toute apparence, cette invocation, qui comporte tous les éléments de l'orchestre dramatique et symphonique de l'époque — instruments à cordes et à vent — a été exécutée par le personnel de l'Opéra, lors de la station qui eut lieu devant le théâtre, le jour de la translation de Voltaire au Panthéon.

A première vue, ce morceau laisse une impression hésitante, mais après examen, on constate qu'il renferme de curieuses recherches harmoniques et orchestrales présentant un vif intérêt musical, bien qu'il ait été composé à la hâte. Le style en a vieilli certainement, mais il n'est pas sans valeur — bien au contraire — et en tout cas, on sent une main très exercée.

Cette composition n'a rien de sévère quant à l'allure générale, qui n'est nullement d'un caractère religieux, comme le titre le ferait supposer. Elle débute par un prélude instrumental de 45 mesures, dont le motif initial de 4 mesures est d'abord exposé par le quatuor à cordes et aussitôt doublé par l'harmonie; puis, vient un solo de cor original, 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 souvenir d'Haydn. Notons encore le dessin léger et presque sautillant des violons sur des tenues de l'harmonie et surtout, le dialogue des altos et des violons, d'une jolie couleur, sur lequel la flûte fait cadre ses syncopes pendant que le reste de l'harmonie soutient des accords ou relie les motifs entre eux par des rentrées à la tierce.

Alors entrent les voix sur un formidable accord parfait en 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 période 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 en faisant revenir plusieurs motifs du prélude auxquels se mêlent des entrées successives du chœur ou des solistes, tandis que le cor reparait aussi par instants, reproduisant sa phrase, tel un leit-motiv.

A partir du solo : *Accorde-nous la paix*, la trame orchestrale se modifie et l'instrumentation devient de plus en plus chargée — particulièrement pour les instruments à cordes — à mesure que le morceau arrive à sa péroraison. On y remarque la basse fleurie suivant un procédé cher à l'époque, exécutée d'abord par les altos et violoncelles, puis doublée à son retour, par le basson solo.

Somme toute, cette composition de Gossec est une œuvre digne d'intérêt qu'il eût été regrettable de laisser ignorée plus longtemps.

Note. — Sur la partition, nous avons respecté la notation ancienne pour les petites notes, mais nous les avons notées, sur la réduction, comme elles doivent être exécutées. La réduction reproduit presque constamment l'accompagnement d'orchestre, il faut donc avoir soin de suivre le chœur en même temps, pour avoir une idée complète de l'œuvre.



IV
INVOCATION

pour CHŒUR et ORCHESTRE SYMPHONIQUE

13

Poésie de
M. J. CHÉNIER

1791

Musique de
GOSSEC

Larghetto.

Flûtes 1

Hautbois 2

Clarinettes 3

Bassons 4

Cors en MI \flat 5

Trompettes en MI \flat 6

Trombone 7

Timbales 8

Larghetto.

Violons 9

Altos 10

1^{re} et 2^e DESSUS 11

HAUTE-CONTRE 12

TAILLE 13

BASSE-TAILLE 14

Violoncelle et C.-Basse 15

Violoncelli SOLI

TUTTI

p sempre.

Larghetto.

RÉDUCTION

1st SOLO *p*

2nd SOLO *p*

3rd SOLO *f*

4th SOLO *f*

5th SOLO *f*

6th SOLO *f*

7th SOLO *f*

8th SOLO *f*

9th SOLO *f*

10th SOLO *f*

11th SOLO *f*

12th SOLO *f*

The score consists of 12 numbered staves (1-12) and a grand staff at the bottom. Staves 1, 3, 5, 7, 9, 11, and 12 are marked with 'SOLO' and dynamic markings. Staves 2, 4, 6, 8, 10, and 12 are marked with 'SOLO' and dynamic markings. The grand staff at the bottom has a piano part on the left and a bass part on the right. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

TUTTI

The score consists of 12 staves. Staves 1-4 are for piano (p), starting with a *p* dynamic. Staves 5-6 are for strings, with the first staff starting *f* and the second *p*. Staves 7-12 are for strings, with the first staff starting *f* and the second *p*. The score includes a *TUTTI* marking and a *SOLO* marking. The piano part features complex rhythmic patterns, while the strings play a steady accompaniment.

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

SOLO

The musical score consists of 12 numbered staves and a grand staff at the bottom. The notation includes various dynamics such as *p*, *ff*, and *fp*, as well as articulation marks like accents and slurs. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The grand staff at the bottom features a treble clef on the left and a bass clef on the right, with a piano part that includes complex rhythmic patterns and trills.

Musical score for orchestra and piano, featuring multiple staves with dynamic markings and performance instructions.

Staves 1-6: Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano (Right Hand).
Staves 7-10: Piano (Left Hand), Clarinet, Bassoon, and Contrabass.
Staff 11: Piano (Left Hand).

Dynamic markings include *ff*, *p*, *ff*, *pp*, *f*, and *sf*. Performance instructions include *Unic.* and *rit.*

Musical score for "INVOCATION" featuring 12 staves and a grand staff. The score includes dynamics like *p*, *ff*, and *pp*, and performance markings such as *SOLO* and *Legate*.

The score is divided into three systems. The first system (staves 1-4) features a piano introduction with *p* dynamics, followed by a *ff* section. The second system (staves 5-8) includes a *SOLO* section with *pp* dynamics. The third system (staves 9-12) features a *ff* section with *pp* dynamics and *Legate* markings.

The grand staff at the bottom (staves 13-14) provides a piano accompaniment with *p* and *pp* dynamics.

Musical score for orchestra and voices, page 19. The score is in G major and 2/4 time. It features 16 staves for the orchestra and a vocal line. The vocal line is marked *ff* and includes the word "TUTTI" above the staff. The orchestration includes strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and a full complement of brass instruments (Trumpets, Trombones, Horns, and Tuba). The score is marked *ff* throughout. The vocal line is marked *ff* and includes the word "TUTTI" above the staff. The orchestration includes strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and a full complement of brass instruments (Trumpets, Trombones, Horns, and Tuba). The score is marked *ff* throughout.

Musical score for "Invocation" (A.L. 9264). The score is arranged for a large ensemble, including strings, woodwinds, and piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into 11 systems, numbered 1 through 11. The first system (1-4) features four staves with a *Cresc.* marking. The second system (5-8) features four staves with a *ff* marking. The third system (9-10) features two staves with a *ff* marking. The fourth system (11-12) features two staves with a *ff* marking. The fifth system (13-14) features two staves with a *Cresc.* marking. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Musical score for Gossec's "Dien, Dien, Dien". The score is arranged for a large instrumental ensemble and vocal soloists. The instrumental parts include strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and a keyboard part (Piano/Continuo). The vocal parts are for Soprano (S^r et S^e DESSUS), Alto (HAUTE-CONTRE), Tenor (TAILLE), and Bass (BASSE-TAILLE).

The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include *Cresc.* (Crescendo), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The vocal parts enter with the lyrics "Dien, Dien, Dien" in a simple, rhythmic pattern. The instrumental parts provide a complex, rhythmic accompaniment with frequent sixteenth and thirty-second notes.

The score is divided into systems, with the vocal parts and keyboard part at the bottom and the instrumental parts above. The vocal parts are numbered 11 through 15, and the keyboard part is at the bottom. The instrumental parts are numbered 1 through 10.

Musical score for a choral and instrumental work by Gossec. The score consists of 18 staves. Staves 1-6 are for various instruments (flutes, strings, etc.), and staves 7-18 are for voices. The music is in a minor key and features complex textures with many chords and ornaments. Dynamics include "f" (forte) and "p" (piano). A "SOLO" section is marked for the voices starting at measure 12. The lyrics are in French: "le - ge nos rem - parts, pro - té - ge nos rem - parts; Ac - cor - de-tous la paix et l'hor - pro - té - ge nos rem - parts. pro - té - ge nos rem - parts. pro - té - ge nos rem - parts."

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

2^{SOLO}
3^{SOLO}

re - se a bon - dan - ce, se - cor - de nous la voix et l'heureu - se a bon - dan - ce;

Musical score for "INVOCATION". The score is arranged in 14 numbered staves, with a grand staff at the bottom. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score includes various dynamics such as *Cresc.*, *f*, and *ff*. The word "TUTTI" appears at the top right and in the lower right section. The lyrics are in French: "paix et bien - reu - se a - bon - dan - ce".

Staves 1-8: Instrumental introduction with various dynamics and markings.

Staves 9-14: Vocal parts with lyrics:

 9: *Cresc.*

 10: *Cresc.*

 11: *f*

 12: *Cresc.*

 13: *ff* TUTTI

 14: *Cresc.* *ff*

Grand staff at the bottom:

 Treble clef: *Cresc.*

 Bass clef: *f*

SOLO

TUTTI

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

SOLO
TUTTI

p
Cresc.
p
Cresc.
p
Cresc.
p
Cresc.
p
Cresc.
p
Cresc.
p
Cresc.
p
Cresc.

85.....

- pi - re é - ter - nel des arts, Et l'em -
- pi - re é - ter - nel des arts, Et l'em -
- pi - re é - ter - nel des arts, Et l'em -
- pi - re é - ter - nel des arts, Et l'em -

p
Cresc.

1 *Cresc.*
 2 *Cresc.*
 3 *Cresc.*
 4 *f* *p*
 5 *f* *Cresc.*
 6 *Cresc.*
 7 87..... 87.....
 8
 9 *f* *Cresc.*
 10 *f* *Cresc.* *p*
 11 *f* *Cresc.* *p*
 12
 13 *SOLO*
 14
 15
 16 *f* *p*

- pire é . ter . nel des arts, El Em - pire é . ter . nel des arts.
 - pire é . ter . nel des arts, El Em - pire é . ter . nel des arts, Duns - nous des ver - lus, des la.
 - pire é . ter . nel des arts, El Em - pire é . ter . nel des arts.
 - pire é . ter . nel des arts, El Em - pire é . ter . nel des arts.

SOLO

f

p

SOLO

f

p

SOLO

p

SOLO

p

SOLO

p

SOLO

p

SOLO

f

Amour de us de -

- leats, des la mié - res,

Donne-nous des ver - tus, des la lents, des la mié - res;

f

p

f

p

1
2
3 SOLO *p*
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

TUTTI *f*
TUTTI *f*
TUTTI *f*
TUTTI
TUTTI
TUTTI
TUTTI
TUTTI

voirs, l'a-mour de nos de-voirs;
le respect de nos droits, le res-pect de nos droits; Donne-nous des ver-
le respect de nos droits, le res-pect de nos droits; Donne-nous des ver-
le respect de nos droits, le res-pect de nos droits; Donne-nous des ver-

Donne-nous des ver-

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16

SOLO
f

SOLO
p

SOLO
U. ne

- tas, des la, lents, des lu miè - res,
 - tas, des la, lents, des lu miè - res,
 - tas, des la, lents, des lu miè - res,
 - tas, des la, lents, des lu miè - res,

p

f

INVOCATION

1 *f* *p* *fp* *f* *p* SOLO

2 *f* *p* SOLO

3 2: SOLO *f* *p* SOLO

4 *f* *p*

5 SOLO *p*

6

7

8 *pp* *pp*

9

10

11

12 li - ber - té pu - rest des lois Iné - lai - res,

13 SOLO *f* *p* U. ne li - berté

14 SOLO *f* *p* U. ne li - berté

15

16 *sf*

TUTTI

ff

TUTTI

ff

SOLO

ff

8^{va}

ff

Col 4^{te}

TUTTI

El des mœurs di-gues de nos lois,

pu-re et des lois tu-té-lai-res, **TUTTI** **ff** El des mœurs di-gues de nos

pu-re et des lois tu-té-lai-res, **TUTTI** **ff** El des mœurs di-gues de nos

El des mœurs di-gues de nos

El des mœurs di-gues de nos

ff

ff

El des mœurs dignes de nos lois, Donno-nous des vertus, des ta-lens, des la-
 lois, El des mœurs dignes de nos lois, Donno-nous des vertus, des ta-lens, des la-
 lois, El des mœurs dignes de nos lois, Donno-nous des vertus, des ta-lens, des la-
 lois, El des mœurs dignes de nos lois, Donno-nous des vertus, des ta-lens, des la-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14

12 - mères, l'amour de nos devoirs, le respect de nos droits, l'a - mour de nos devoirs, le respect de nos
13 - mères, l'amour de nos devoirs, le respect de nos droits, l'a - mour de nos devoirs, le respect de nos
14 - mères, l'amour de nos devoirs, le respect de nos droits, le respect de nos
15 - mères, l'amour de nos devoirs, le respect de nos droits,

16
17

INVOCATION

The musical score is arranged in systems. The upper systems (staves 1-6 and 7-12) are for various instruments: Flute 1 (staff 1), Flute 2 (staff 2), Oboe (staff 3), Clarinet in Bb (staff 4), Violin I (staff 5), and Violin II (staff 6). The lower systems (staves 13-16) are for vocal parts, and the bottom system is for the piano accompaniment.

Dynamic markings include **SOLO**, **PP**, and **pp**. A tempo change to **Andante** is indicated at the start of the piano part.

The vocal lines contain the following French text:

droits, le res - pect de nos droits. Don - ne - nous des ver -

droits, le res - pect de nos droits.

droits, le res - pect de nos droits.

le res - pect de nos droits.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16

lus, des la - leus, des la - niè - res, Et des meurs dignes de nos

1 **TUTTI**
ff

2 *ff*

3 **TUTTI**
ff

4 **TUTTI**
ff

5 *ff*

6 *ff*

7

8

9 *ff*

10 *Cal.^{te}* *ff*

11 *ff*

12 **TUTTI**
ff lois, *ff* Dou - ne - nous des ver - tus, des ta - lens,

13 *ff* Dou - ne - nous des ver - tus, des ta -

14 *ff* Dou - ne - nous des ver - tus, des ta -

15 *ff* Dou - ne - nous des ver - tus, des ta -

16 *ff*

Musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score consists of 16 numbered staves. Staves 1-3 are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor). Staves 4-6 are piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, Bass). Staves 7-8 are additional vocal parts (Bass, Tenor). Staves 9-11 are piano accompaniment (Right Hand, Left Hand, Bass). Stave 10 is a Cello part labeled "Col 4^e". Staves 12-14 are vocal parts with lyrics. Staves 15-16 are piano accompaniment (Right Hand, Left Hand).

The lyrics are:

des lu - miè - res, E - vo li - ber, et des lois tu - té -
 . lents, des lu - miè - res, et des lois tu - té -
 . lents, des lu - miè - res, et des lois tu - té -
 . lents, des lu - miè - res, et des lois tu - té -

Musical score for "INVOCATION". The score consists of 16 staves. Staves 1-4 are piano accompaniment with *Cresc.* markings. Staff 5 is marked **SOLO**. Staves 6-11 are vocal lines. Staves 12-16 are piano accompaniment with *Cresc.* markings.

Lyrics (French):
 - lai - - res, Et des mœurs dignes de nos lois, Et des mœurs dignes de nos lois, dignes de nos
 - lai - - res, Et des mœurs dignes de nos lois, Et des mœurs dignes de nos lois, dignes de nos
 - lai - - res, Et des mœurs dignes de nos lois, Et des mœurs dignes de nos lois, dignes de nos
 - lai - - res, Et des mœurs dignes de nos lois, Et des mœurs dignes de nos lois, dignes de nos

Musical score for Gossec's "lois, dignes de nos lois!". The score is arranged for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and voices. The music is in a minor key and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts (soprano, alto, tenor, and bass) enter with the lyrics "lois, dignes de nos lois!". The piano accompaniment is highly detailed, with intricate patterns in both hands.

The score consists of 16 numbered staves. Staves 1-4 are for the string ensemble (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). Staves 5-8 are for the woodwind ensemble (Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons). Staves 9-12 are for the brass ensemble (Trumpets, Trombones, and Tuba/Euphonium). Staves 13-16 are for the vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The piano accompaniment is shown at the bottom of the page.

The lyrics for the vocal parts are:

lois, dignes de nos lois!
 lois, dignes de nos lois!
 lois, dignes de nos lois!
 lois, dignes de nos lois!

MUSIQUE EXÉCUTÉE
AUX FÊTES NATIONALES
DE LA
RÉVOLUTION FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

- Les Noël's populaires.* (Extrait de la Revue britannique.) 1886, in-8°
- La Marseillaise.* Comparaison des différentes versions. Variantes de la mélodie, du rythme et de l'harmonie, 1887. (Paris, Ed. Sagot, 18, rue Guénégaud.)
- Histoire de l'orchestre de l'Opéra,* couronnée en 1889 par la société des compositeurs de musique.
- La Facture instrumentale à l'Exposition de 1889.*
NOTES D'UN MUSICIEN SUR LES INSTRUMENTS À SOUFFLE HERAIS. 1890.
(Librairie de l'Art indépendant, 17, rue de la Chaussée d'Antin.)
- Les Facteurs d'instruments de musique, les Luthiers et la Facture instrumentale,* précis historique. 1893.
(Paris, Ed. Sagot.)
-

POUR PARAÎTRE:

- Les Transformations de la musique militaire,* Etude historique et analytique sur les œuvres et les instruments avec musique et gravures.
- Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales.*
- Le Conservatoire aux fêtes nationales sous la Révolution.*
- La vérité sur l'arrestation de Sarrette en l'an II.*
-

MUSIQUE

exécutée

AUX

FÊTES NATIONALES

DE LA

RÉVOLUTION FRANÇAISE

(Chant, Chœurs et Orchestre)

RECUEILLIE et MISE EN PARTITION

*d'après les parties originales manuscrites ou gravées
et accompagnée de Notices historiques*

PAR

CONSTANT PIERRE

*Commissaire principal au Secrétariat du Conservatoire National de Musique
Officier d'Académie*



2^{me} FASCICULE PR. NET 3^{fr}

→ PARIS ←

ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3, Rue de Grammont.

Propriété réservée pour tous les Pays.



MARCHE LUGUBRE

GOSSEC

La *Marche lugubre* date de l'année 1790, c'est l'auteur du portrait de Gossec que l'on voit dans la salle de travail de la Bibliothèque du Conservatoire qui nous l'apprend. Par un heureux hasard, le peintre — Vestier — a poussé la minutie dans les détails jusqu'à reproduire le titre et les premières mesures de deux œuvres de Gossec, en tête des feuilles de musique placées sur le pupitre-table servant d'appui et d'accessoire au compositeur, représenté debout, en costume d'académicien et la boutonnière ornée d'un large ruban rouge¹. Sur l'un des cahiers, nous lisons : « *Marche lugubre pour les honneurs funéraires qui doivent être rendus au Champ de la Fédération le 20 septembre 1790 aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy*, et sous ce titre, se trouve noté un fragment de la partition.

Ces indications précises sont précieuses, attendu qu'il existe une marche funèbre (que nous donnerons plus loin), répondant comme la *Marche lugubre*, aux descriptions des contemporains (voir p. 3) et dans laquelle on retrouve les particularités qui ont excité leur admiration, entre autres, la suspension de la mélodie pendant une mesure et plus.

Gossec a tiré de cet artifice un effet qui a vivement impressionné, mais ce n'est pas de cette innovation seule — renouvelée d'ailleurs du XVII^e siècle — que sa composition tient son intérêt, nous le démontrerons. Établissons au préalable l'antériorité.

C'est dans l'œuvre considérable de Philidor, ordinaire de la musique du roi et garde de sa bibliothèque, que se trouve le plus ancien exemple, nous ne dirons pas connu, car il ne l'est que de très peu de personnes, mais que l'on puisse citer actuellement.

Un gros in-folio manuscrit conservé à la Bibliothèque de Versailles, contient la « marche à 3 hautbois différents, et pour les tambours de la chambre » que voici :

Voilà qui est probant.

Quant à l'époque, elle nous est fournie par le titre même du morceau : *Marche des pompes funèbres pour les grandes cérémonies, laquelle a été faite en premier lieu pour la pompe funèbre de Madame la Dauphine par Philidor l'aîné, l'an 46*.

Que Gossec ait ignoré le procédé de Philidor — qui n'en est peut-être pas l'initiateur — ou qu'il s'en soit inspiré, peu importe! Si nous avons fait ressortir l'analogie, c'est par curiosité et non pour diminuer le mérite de ce compositeur.

A vrai dire, il n'y a pas de silence complet dans la *Marche* de Gossec. Les instruments se taisent pendant deux, quatre ou cinq temps d'un mouvement fort lent, mais cet intervalle est rempli par les sourds grondements de la caisse roulante ou le sinistre bruit du tam-tam, auquel s'unit quelquefois la grosse caisse. C'est dans la combinaison et surtout dans l'alternance de ces deux éléments : les instruments à vent aux accents déchirants, et les instruments à percussion aux profondes et formidables vibrations, que le maître a fait preuve d'invention et, sous ce rapport, personne ne peut lui revendiquer la priorité. La réunion des instruments qui constituent son orchestre est elle-même une nouveauté pour l'époque. Rares étaient les corps de musique militaire comprenant d'autres instruments que la clarinette, le cor et le basson. Gossec leur adjoint dans sa marche, les petites flûtes aux sons stridents et incisifs, les trompettes auxquelles il ne confie qu'un rôle fort modeste, en ne leur demandant que de renforcer et de compléter les accords avec leurs notes peu enivrées, et cependant sonores, du grave et du médium et enfin, les trois sortes de trombone introduits depuis peu dans l'orchestre dramatique (haute-contre, ténor et basse). Notons pour mémoire l'adjonction du serpent, préconisée par François en 1772, son intervention n'ayant d'autre but que de fortifier les bassons. A ces instruments connus, il ajouta la caisse roulante et la grosse caisse qui commençaient à prendre place accessoirement, dans certaines musiques, et le tam-tam, jusqu'alors l'apanage des Orientaux, qui retentit pour la première fois dans les cérémonies de la Révolution².

Une nouveauté dans toute l'acceptation du mot fut la présence de la *tuba corae* introduite en 1791 dans les circonstances que nous avons rapportées précédemment (p. 4). Cet instrument imité des Romains, au moins dans la forme, était certes bien rudimentaire puisqu'il n'apportait le secours que de

¹ Cette minutie ne va cependant pas jusqu'à l'exactitude absolue. Par exemple le bémol qui marque la tonalité du morceau fait défaut à la clé, de même que le nombre des notes est inférieur à celui qui doit être, car les modifications apportées par Gossec à cette marche — modifications dont nous trouvons la preuve dans la comparaison des parties de cors et de trompettes entre autres — étaient accomplies au moment de l'exécution du tableau. Les insignes de la Légion d'honneur dont Gossec est revêtu, semblent indiquer que son portrait est postérieur à 1804 (année de sa nomination dans cet ordre). Il est au contraire antérieur. Ces insignes ont été ajoutés par la suite, nous le savons de source certaine.

² *Erratum* : Avant les vers de Génier, page 4, 2^e ligne, il faut lire : 1883, au lieu de 1886. C'est dans la *Musique des familles* (n^o du 17 sept. 1883) que nous avons déjà publié l'extrait de l'épître à Méhul *En souvenir de la musique*, où il est question des instruments employés lors de la translation de Voltaire, et notamment du tam-tam.

³ On trouvera plus loin (p. 51) des détails complémentaires sur cet instrument et l'indication des documents qui nous ont permis d'identifier le seul spécimen qui soit connu.

deux ou trois sons et qu'il en fallut de trois tonalités différentes (*ut, si et la*), pour suivre les modulations de la mélodie; mais combien ce secours était appréciable au point de vue de la sonorité, équivalente nous disent les analystes, à celle de six serpents. Cette puissance, Gossec sut la mettre à profit pour appuyer certains accords et principalement pour accentuer les coups de tam-tam et de grosse caisse.

La *Marche lugubre* est aussi neuve dans sa forme que dans ses éléments. Point de mélodie proprement dite, pas de chant expressif comme dans la marche funèbre de Chopin — pour citer un exemple connu de tous, — dont la tristesse pénètre l'auditeur et porte son âme à la mélancolie. En l'occurrence Gossec fit de la musique toute de sensation, et si ce n'était commettre un anachronisme de qu'appliquer à l'art du XVIII^e siècle une expression toute moderne, nous dirions, — empruntant à certaine école de peintres, le qualificatif qui caractérise sa manière — qu'il fit de la musique impressionniste. C'est en effet un *vil sentiment de terreur* qu'elle fit éprouver aux premiers auditeurs : « les notes, détachées l'une de l'autre, brisaient le cœur, arrachaient les entrailles » dit le rédacteur des *Révolutions de Paris* (1791 avril, page 667); « un roulement lugubre de tambour et les sons déchirants des instruments funèbres répandaient dans l'âme une terreur religieuse », disait de son côté le *Moniteur* (6 avril).

N'est-ce pas un beau résultat tout à l'honneur de Gossec, que d'être parvenu à émouvoir si vivement ses concitoyens? L'effet fut d'autant plus frappant, que l'on n'était guère habitué à entendre de la musique sévère, à la même expression, surtout de la part des musiques militaires, dont le répertoire n'était alors défrayé que par des pots-pourris d'ariettes d'opéras-comiques et de vaudevilles. Aujourd'hui, avec le dédain que certains affectent pour les choses du passé, l'on trouvera peut-être que nos aïeux se contentaient de peu et que l'œuvre de Gossec est bien pâle à côté de quelques modernes chefs-d'œuvre. Nous n'y contredirions point, mais il n'en restera pas moins acquis que Gossec a fait œuvre de créateur et qu'il a eu des imitateurs et non des moins illustres, entre autres Berlioz, (marche funèbre pour la dernière scène d'*Hamlet*). Il est évident, qu'à l'heure actuelle, une audition ne frapperait pas aussi vivement que jadis; toutefois, on ne saurait prétendre qu'il n'en résulterait aucune impression. Nous estimons qu'une sincère et véritable appréciation ne consiste pas dans la comparaison du passé avec le présent, mais bien avec les temps antérieurs. N'est-ce pas se conformer à la loi naturelle du progrès? C'est dans cet esprit que nous procédons à l'examen et à l'analyse des œuvres qui constituent cette publication et qui furent le point de départ d'un nouvel essor de la musique française.

Une sombre batterie de tambours voilés, précise le rythme dès le début de la *Marche lugubre* et forme la première mesure. Une violente attaque des cuivres (trompettes, cors et trombones) appuyée par la grosse caisse, marque ensuite le premier temps de la suivante; aussitôt éclate comme un grémissement, énergiquement poussé par les bois (petites flûtes, clarinettes, bassons et serpents). Cet effet deux fois répété, retentit soudain le tam-tam, ébranlant l'air de ses métalliques vibrations; un formidable accord soutenu par tous les instruments, lui répond. Trois fois il en est ainsi, l'accord passant du mineur au majeur et concluant par modulation, sur l'accord parfait d'*ut*. Voilà le thème que Gossec a ensuite savamment développé en faisant un audacieux usage de l'harmonie chromatique, et en variant ses effets par des modifications de rythme ou d'ingénieuses oppositions de force et de douceur. Puis apparaît une courte phrase à l'unisson (confiée aux clarinettes, trombones et bassons), entrecoupée des sourdes batteries de la caisse roulante, qui s'élève, progressant en force et en tonalité à mesure qu'elle se reproduit, et donnant l'impression d'une profonde et croissante douleur. Les syncope des clarinettes, trombones, bassons et serpents sur une tenue des petites flûtes venant après un point d'orgue, causent une sorte d'agitation qui se continue ensuite, bien qu'en s'élargissant par les retards et anticipations harmoniques, se résolvant sur les vigoureux accords dissonants auxquels succède, *pianissimo*, l'accord final de *ré mineur*.

Nous avons essayé de donner une idée de la belle conception de Gossec et d'en faire ressortir les qualités, sans nous dissimuler toutefois que notre esquisse ne pouvait être qu'incomplète et bien faible. Nous le regrettons moins en songeant qu'en faisant suivre ces lignes de l'œuvre elle-même, on pourra suppléer à nos défaillances. Une réduction au piano est certes loin de procurer l'impression d'un puissant orchestre aux sonorités variées; elle est cependant préférable à la plus habile et à la plus intéressante description.

Notre partition de la *Marche lugubre* a été reconstituée d'après les parties séparées gravées qui ont été publiées par le *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*, dans sa 12^e livraison mensuelle, qui aurait dû paraître en ventôse III (février-mars 1795), mais qui, par suite des difficultés expliquées dans notre historique dudit magasin, ne fut mise en vente, qu'en floréal III (avril-mai 1795). Cette publication ne contient pourtant pas la partie de tam-tam, dont l'importance est d'autant moins niable, qu'elle est toute différente de celle que l'on aurait pu imaginer pour la reconstituer.

Cette lacune a fait supposer que l'instrumentiste frappait son instrument à intervalles périodiques, d'après une convention préalable établie d'accord avec l'auteur. La partie manuscrite de tam-tam que nous avons eu la bonne fortune de découvrir dans un lot de musique ayant servi aux exécutions (les parties sont découpées alors que dans la livraison il y en a 4 de gravées côte à côte sur la même feuille), prouve qu'il n'existait pas seulement une convention verbale. A qui s'étonnerait de cette omission des éditeurs, nous répondrions que la publication du *Magasin de musique* était surtout destinée aux districts et cantons des départements, dans lesquels le tam-tam n'était peut-être même pas connu de nom et que dès lors, il a paru inutile de graver une partie qui ne pouvait être exécutée. Quoiqu'il en soit, notre découverte nous a permis de publier ici, dans son intégralité, la célèbre marche que Gossec n'avait pas pris le soin de transmettre, complète, à la postérité.

Il n'y eut guère de fêtes funèbres sous la Révolution et même sous l'Empire, où l'on n'entendit la *Marche lugubre*. Après les auditions que nous avons déjà citées, lors de la fête en l'honneur des victimes de Nancy (30 septembre 1790), les obsèques de Mirabeau (4 avril 1791), et de la translation des cendres de Voltaire (11 juillet suivant) — où elle n'avait guère de raison d'être, la cérémonie étant plutôt triomphale que funéraire — nous signalerons celles de la fête en l'honneur de Simonneau, maire d'Étampes (dite de la *Loi*, 3 juin 1792), des victimes du 10 août (26 août 1792), de Hoche (1^{er} octobre 1797), et de Joubert (6 septembre 1799).

MARCHE LUGUBRE

pour Orchestre militaire

1790-91

GOSSEC

Largo.

Petites Flûtes 1

Clarinettes 2

Trompettes en Fa 3

Cors en Fa 4

Trombones 5

Bassons Serpent 6

Tuba Corva en Ut, Si et La 7

Caisse roulante 8
Grosse caisse 9

Tam-tam 10

The first system of the score includes parts for Petites Flûtes, Clarinettes, Trompettes en Fa, Cors en Fa, Trombones, Bassons Serpent, and Tuba Corva. The Tuba Corva part has the instruction "En Ut". The percussion parts (Caisse roulante, Grosse caisse, and Tam-tam) are indicated by numbers 8, 9, and 10 respectively. Dynamics include *f* and *mf*. The tempo is marked "Largo".

Largo.

RÉDUCTION

The piano reduction shows the left and right hand parts. It includes the same melodic and harmonic material as the orchestral parts, with dynamics such as *f* and *mf*. The tempo is marked "Largo".

This musical score is for a piece titled "Marche Lugubre" (Lugubrious March). It is arranged for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The score is divided into two systems, each with ten numbered staves.

System 1 (Staves 1-10):

- Staff 1:** Violins I, starting with a *p* dynamic.
- Staff 2:** Violins II, starting with a *p* dynamic.
- Staff 3:** Violas, marked "Unis" (unison).
- Staff 4:** Celli I, starting with a *p* dynamic.
- Staff 5:** Celli II, starting with a *p* dynamic.
- Staff 6:** Basses, starting with a *p* dynamic.
- Staff 7:** Clarinet in B \flat and Bassoon, marked "En Si" (unison).
- Staff 8:** Clarinet in A and Bassoon, marked "En Si" (unison).
- Staff 9:** Flute I, starting with a *p* dynamic.
- Staff 10:** Flute II, starting with a *p* dynamic.

System 2 (Staves 11-20):

- Staff 11:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 12:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 13:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 14:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 15:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 16:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 17:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 18:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 19:** Piano, starting with a *p* dynamic.
- Staff 20:** Piano, starting with a *p* dynamic.

The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *sf* (sforzando). There are also performance instructions like "Unis" and "En Si". The piece concludes with a *p* dynamic and a "Ped." (pedal) instruction.

Musical score for Gossec, page 49. The score consists of ten staves (1-10) and a grand staff at the bottom. The notation includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, *sf*, and *sfz*. Performance instructions include *Ulc.* and *Ped. sfz forte*. The bottom grand staff includes *Ped. sfz Assise* markings.

MARCHE LUGUBRE

Musical score for "Marche Lugubre" (Marche Funèbre), Op. 9264. The score is arranged for a full orchestra and piano. It consists of 10 numbered staves and a grand staff (piano and bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is marked "Marche Lugubre" (Funeral March).

The score includes various musical notations and performance instructions:

- Staff 1:** Melody line with dynamics *ff*, *p*, *f*, *p*, *f*, *ff*.
- Staff 2:** Melody line with dynamics *f*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *f*.
- Staff 3:** Melody line with dynamics *ff*, *p*.
- Staff 4:** Melody line with dynamics *p*.
- Staff 5:** Bass line with dynamics *p*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *ff*.
- Staff 6:** Bass line with dynamics *p*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *ff*.
- Staff 7:** Bass line with dynamics *ff*, *p*.
- Staff 8:** Bass line with dynamics *ff*, *p*.
- Staff 9:** Bass line with dynamics *ff*, *p*.
- Staff 10:** Bass line with dynamics *ff*, *p*.
- Grand Staff:** Piano and bass accompaniment with dynamics *p*, *ff*, *p*, *f*, *p*, *ff*.

Performance instructions include:

- Unis.:** Unison.
- Serp.:** Serpente (Serpent).
- En Lu.:** En Luth (Lute).
- En Si.:** En Si (Soprano).
- Cresc.:** Crescendo.
- 1^{er} et 2^e:** First and Second endings.

PEUPLE, ÉVEILLE-TOI!



VOLTAIRE — GOSSEC

C'est très probablement le marquis de Villette, neveu de Voltaire, — l'instigateur de la translation à Paris des cendres de son oncle, — qui désigna le fragment de *Samson* que Gossec mit en musique pour cette cérémonie¹.

Dans l'opéra de Voltaire (1731), ce fragment n'était pas destiné à être chanté par le chœur; il fait partie d'un air de Samson exhortant les israélites à secouer le joug des philistins. Les vers s'appliquaient parfaitement à la situation en 1791 et semblaient faits depuis la Révolution, comme les journaux ne manquèrent pas de le remarquer. En les écrivant, Voltaire ne s'était certainement pas douté qu'ils recevraient un jour une signification politique et qu'ils serviraient, en plusieurs occasions, à exciter le peuple français à la conquête de son indépendance.

Dans le trajet de la Bastille au Panthéon, le cortège fit trois stations, ainsi que nous l'avons dit précédemment (p. 3) pour l'exécution des hymnes. A la première, qui eut lieu devant l'Opéra, on chanta l'hymne de Chenier (p. 5) et le chœur de Voltaire (p. 53) « une des productions les plus brillantes de Gossec. » Ce dernier fut également chanté à la deuxième station, qui des Théâtres, devant la maison du marquis de Villette où mourut Voltaire, ainsi qu'il ressort de ces lignes : « A ce chant (l'hymne de Chenier) succède le chœur qui invoque à grands cris la liberté et qui en allume tous les feux dans l'âme de ceux qui l'entendent. » Ce chœur retentit encore à la troisième station (Odéon), nous en trouvons le témoignage sur la partition autographe de Gossec déposée au Conservatoire, qui porte en tête : « Station au temple de Melpomène pour la translation de Voltaire. »

Cette œuvre de Gossec est la première, si nous ne nous trompons, dans laquelle un orchestre d'instruments à vent a été appelé à accompagner les voix. A ce titre seul, elle serait remarquable; cependant sa composition instrumentale attire aussi l'attention. Aux clarinettes, cors et bassons de la musique militaire ordinaire, s'ajoutent les hautbois doublant, avec les clarinettes, la partie chorale de haute-contre, en l'agrémentant de notes de passage dans les tenues ou dans les intervalles du chant; les trompettes, qui viennent combler les vides laissés par les cors ou les renforcer par endroits; les trombones, soutenant le chant de leurs accords plaqués, et enfin, les timbales, pour assurer le rythme ou donner du mordant à certains accords. Des instruments nouveaux firent aussi leur première apparition dans l'œuvre de Gossec, sous le nom de petites et de grandes trompes antiques. Ce sont les *tuba corna* et les *buccini* dont il a été déjà question à plusieurs reprises. D'après l'examen de la partition, les plus petites étaient en *mi bémol* et les plus grandes en *si bémol*; à l'instar des timbales, elles ne faisaient entendre que la tonique et la dominante.²

Jusqu'à l'année dernière, l'on ne possédait aucun renseignement sur la *tuba corna* et le *buccin*. Les premiers détails publiés, l'ont été dans notre volume *Les facteurs d'instruments de musique*, d'après un journal du temps; mais on ne signalait nulle part un seul exemplaire de ces instruments, dont il a cependant été construit un certain nombre et que Méhul utilisait encore dans *Joseph* (1807). Nous croyons en avoir trouvé un spécimen dans l'intéressante collection de M. Eug. de Briquetville à Versailles. Parmi les superbes pièces qui ornent sa galerie, se trouve une sorte de grand cornet de chasse, dont la forme en U rappelle assez celle de nos anciens luchets, tels que les représentent les ouvrages de vénérie des XVII^e et XVIII^e siècles. Comme beaucoup d'autres, nous nous serions mépris sur la nature et l'époque de cet instrument, s'il n'avait porté la marque d'un facteur sur lequel nous venions de donner des renseignements absolument inédits et très précis : *Fait à Paris par Cormery, rue des Prouvaires près St-Eustace* (sic).

¹ Cet opéra biblique avait été écrit pour Rameau qui en fit la musique, mais il ne fut point représenté sur la scène de l'Académie royale, par suite de l'interdiction de l'autorité qui voyait une profanation, dans la mise au théâtre d'un ouvrage dont le sujet était emprunté à l'Écriture. Voltaire en tira plus tard un oratorio qui fut mis en musique par N.-J. Desnoëux et exécuté au Concert spirituel, en sa présence, le mardi de Pâques 21 avril 1778, suivant l'indication que nous relevons sur la partition autographe de Méreux appartenant à la bibliothèque de l'Opéra.

² La première livraison du *Magasin de Musique* (germinal II — avril 1794) contient l'hymne de Voltaire et Gossec pour orchestre réduit. Les parties de trompes antiques n'y figurent pas, non plus que les deux premiers trombones. Ce qui confirme notre opinion relativement à la suppression de la partie de lam-tam de la *Mareke lugubre* (p. 46) et prouve que les œuvres étaient parfois simplifiées dans les éditions du *Magasin*.

Or, Cormery n'exerça qu'à partir de 1776 et il mourut du 17 au 18 février 1794. D'autre part, ainsi que nous l'avons dit dans l'*Art Musical* du 21 décembre 1893 (*Un instrument disparu*), la nature du métal de l'instrument ne permettant pas de supposer qu'il avait été construit un siècle plus tôt, par un autre facteur du même nom ou que Cormery ait indûment appliqué son poinçon sur un instrument ancien non marqué, il n'était pas douteux que nous étions en présence d'un des instruments construits, comme il a été dit page 4, pour la translation de Voltaire, en 1791. Mais est-ce la *tuba* ou le *buccin* ?

Dans les gravures du temps qui, par leur dissemblance, nous sont suspectes au point de vue de la fidélité, nous avons vu des groupes de musiciens vêtus à la romaine, portant, le pavillon en l'air, des instruments de diverses formes. Les uns sont droits, les autres sont recourbés en quart de cercle, quelques-uns sont demi-circulaires avec une traverse reposant sur l'épaule de l'exécutant; aucun n'est exactement semblable à celui de M. de Bricqueville. Tout en se rapprochant de ces derniers, il en diffère par l'absence de traverse, remplacée par trois anneaux dans lesquels passait le cordon qui le suspendait au col ou sur l'épaule. Il est difficile, conséquemment, de se prononcer, les dessins pouvant être imparfaits et l'instrument ayant pu être modifié, transformé ou mutilé par la suite. D'ailleurs, d'autres points sont encore dans l'ombre. L'instrument de M. de Bricqueville donne tous les sons harmoniques dont est susceptible tout corps sonore, tandis que dans les parties de *tuba* et de *buccin* des morceaux que nous publions, il n'y a que la tonique et la dominante de notes. Diverses questions se posent de ce fait. Ces instruments ne pouvaient-ils produire d'autres sons ? Est-ce à dessein que les compositeurs ont négligé les autres ? Pourquoi se sont-ils privés de toutes les ressources qu'ils offraient ? Y avait-il donc difficulté pour les exécutants ? Les renseignements que nous avons recueillis sont loin de nous aider à résoudre ces problèmes. « La *tuba corca*, écrivait Choron en 1812, affecte à peu près la structure et le diapason du trombone basse et le *buccin*, celle du trombone ténor; ils ont, l'un et l'autre, une force de son prodigieuse. » Ce rapport de diapason existait-il à toutes les positions ou seulement à une seule ? Quelle que soit l'obscurité où l'on se trouve à cet égard, nous restons persuadé que l'instrument dont il s'agit, a bien l'origine que nous avons présumée, ne serait-ce que par la simple raison que l'on ne peut lui en assigner une autre plus certaine.

Comme style, le chœur de Gossec ne s'écarte pas des bonnes formes classiques; son allure est martiale et en conséquence, il est énergiquement rythmé.

Ce fut un des morceaux les plus réentendus sous la Révolution. Deux mois après la translation de Voltaire, il fit partie du programme de la fête de la proclamation de la Constitution (18 septembre 1791) avec ce titre « Ode française » et on le chanta à la Convention, le 26 messidor an III (4 juillet 1795), à l'occasion de l'anniversaire de la prise de la Bastille; cette fois, il fut simplement désigné : « chœur, paroles de Voltaire, musique de Gossec ».

On le voit, cette composition n'a jamais eu de titre défini. Lors du centenaire de la proclamation de la République, le 22 septembre 1892, un fonctionnaire assurément plus versé en administration qu'en histoire, voulut lui en donner un, et, s'inspirant sans aucun doute des premiers mots du chœur : « Peuple, éveille-toi... », il dénomma l'arrangement qui devait être exécuté : *le Réveil du Peuple*.

Et ce titre figura sur les programmes officiels, les affiches et sur les journaux, sans que quel qu'un fit observer qu'il appartenait à une chanson de J. M. Sourignères, musique de P. Gaveaux (parue en janvier 1795), dirigée contre les terroristes, et qui causa des troubles sérieux sous la Révolution.

Nous n'essaierons pas de trouver une dénomination pour remplacer celles par trop vagues que ce chœur a reçues jusqu'ici mal à propos, nous mettrons simplement en tête de la partition de Gossec que nous publions ici d'après l'original appartenant au Conservatoire, les premiers mots de Voltaire : *Peuple, éveille-toi !*

PEUPLE, ÉVEILLE-TOI!

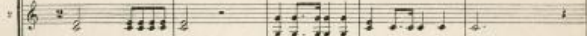
CHŒUR A 3 VOIX D'HOMMES

avec accompagnement d'Orchestre-militaire

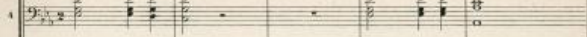
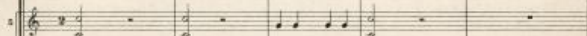
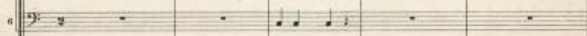
1791

Poésie de
VOLTAIREMusique de
GOSSEC

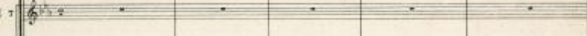
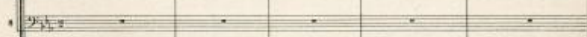
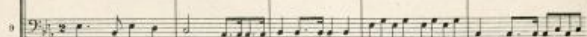
Allegro maestoso.

Hautbois
et
ClarinettesTrompettes
en *Mi* bCors en *Mi* b

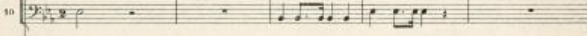
Trombones

P^{tes}-Trompes
antiquesG^{des}-Trompes
antiques

HAUTE-CONTRE

TAILLE
et BASSEBassons
et Serpent

Timbales



Allegro maestoso.

RÉDUCTION



Peuple, éveille-toi, romps les
 Peuple, éveille-toi, romps les

fers, Re-monte à ta grandeur première, Comme un
 fers, Re-monte à ta grandeur première, Comme un

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

jour Dieu, du haut des airs Rappel-le, re les morts à la lu-
 jour Dieu, Dieu, du haut des airs Rappel-le, re les morts à la lu-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

- mit - re, Du sein de la pou - si - re, Et re - sus - ci - te - ra les vi - vers, re - sus - ci - te - ra les vi -
 - mit - re, Du sein de la pou - si - re, Et re - sus - ci - te - ra les vi - vers, re - sus - ci - te - ra les vi -

1 *ff*

2

3

4 *f*

5 *ff*

6 *ff*

7 *ff*

8 *ff*

9 *ff*

10 *ff*

- ves, Ra ni, me ra lu ni vers!

Peupl, é - veil - le -

- ves, Ra ni, me ra lu ni vers!

Peupl, é - veil - le -

ff

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

- toi, rump - tes fors; La libe rti Cap - pel - le, La liber té, la li - ber ti Cap -

- toi, rump - tes fors; La libe rti Cap - pel - le, La libe rti, la li - ber ti Cap -

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

peu - ple fier, tu na - quis pour el - le.
peu - ple fier, tu na - quis pour el - le.

Peuple é - veil - le - toi, romps tes fers, romps tes fers, romps tes fers.
Peuple é - veil - le - toi, romps tes fers, romps tes fers, romps tes fers.

A. L. 9264

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

Uhy, ver détruit les fleurs
Uhy, ver détruit les fleurs, dé - trait les

11

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10

et la ver - du - re; Mais du flamboudu jour, la fé - con - de élar - té Ba.
fleurs et la ver - du - re; Mais, mais du flamboudu jour, la fé - con - de élar - té Ba.

11

1. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 2. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 3. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 4. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 5. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 6. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 7. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 8. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 9. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*
 10. *ni - me, ra - ni - me la sa - lu - re, Et lui rend sa beau té. Un -*

1. *- feux escla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 2. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 3. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 4. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 5. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 6. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 7. *- feux escla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 8. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 9. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*
 10. *- feux es - cla - va - ge, Flé - rit le cou - ra - ge; Mais la li - ber - té*

1 *ff*

2

3

4

5

6

7 Mais li - ber - té re - le - ve sa gran - deur et nour - rit sa fier - té Liber

8 Mais li - ber - té re - le - ve sa gran - deur et nour - rit sa fier - té Liber

9

10

ff

1

2

3

4

5

6

7 - té, li - ber - té, li - ber - té, li - ber - té, li - ber - té

8 - té, li - ber - té, li - ber - té, li - ber - té, li - ber - té

9

10

CÉLÉBRATION DES VICTOIRES

DES ARMÉES FRANÇAISES

La période révolutionnaire a été particulièrement glorieuse pour l'armée française. Luttant seule et dans des conditions souvent défavorables contre les puissances acharnées à sa perte, elle accomplit des prodiges et força, en mainte occasion, l'admiration des ennemis, par la hardiesse et l'audace de ses entreprises. L'annonce de chacune de ses victoires exaltait les esprits et bientôt l'enthousiasme se manifesta par des fêtes, dans lesquelles on rendait hommage au courage et à la valeur des défenseurs de la patrie, en même temps que l'on se réjouissait de leurs succès. Essentiellement subordonnées aux événements, ces fêtes n'étaient point périodiques : toutes de circonstances, elles furent, à de rares exceptions, décrétées spontanément.

La victoire de Valmy (20 septembre 1793) — la première qui illustra nos troupes encore peu aguerries et fit la gloire de Kellermann et de Dumouriez — ne fut l'objet d'aucune cérémonie : l'habitude n'était pas encore à ces sortes de fêtes, si nombreuses par la suite, et les préoccupations étaient ailleures. Cependant le jour n'était pas loin, qui devait commencer la série des solennités consacrées à la gloire des armées.

À l'occasion de la conquête pacifique de la Savoie, la Convention nationale décréta, le 28 septembre 1793, qu'une fête civique serait célébrée dans toute la République, en mémoire du succès des armes françaises, et que l'*Hymne des Marseillais* serait « solennellement chantée dans la place de la Révolution¹. » L'initiative en revient au ministre de la guerre, Servan, mais dans la lettre qu'il adressa à l'Assemblée et qui fut lue en séance, il n'était question que d'une cérémonie à Paris; sur la motion d'un membre de la Convention, la célébration fut étendue à toute la République. La manifestation proposée par ce ministre était des plus simples, sa demande se bornant à l'exécution de la *Marseillaise*. Servan fut un des apôtres enthousiastes de l'œuvre de Rouget de Lisle et il doit compter parmi ses plus ardents propagateurs. C'est lui qui, quelques jours auparavant (26 septembre), avait répondu à Kellermann, lui demandant de faire chanter un *Te Deum* en l'honneur de la bataille de Valmy : « Le mode des *Te Deum* est passé, il faut y substituer quelque chose de plus utile et de plus conforme à l'esprit public, je vous autorise donc, général, si vous croyez avoir besoin d'autorisation, à faire chanter solennellement, et avec la même pompe que vous auriez mise au *Te Deum*, l'*Hymne des Marseillais* que je joins icy à cet effet². » En demandant à la Convention, deux jours après, une exécution semblable, il poursuivait donc un but dont il puisa peut-être l'idée dans la proposition de Kellermann.

La fête fut des plus simples, mais non pas exempte de grandeur. Fixée d'abord au mardi 9 octobre, elle fut remise au dimanche 14 (*Moniteur* n° 288). Le cortège se rendit de l'Hôtel de Ville à la place de la Révolution (« ci-devant Louis-XV », aujourd'hui de la Concorde) où toutes les autorités (24 membres de la Convention, les corps politiques et municipaux, les délégués savoisiens, etc.) se rangèrent autour de la statue de la Liberté, pavoisée avec les drapeaux de la force armée³. Une nombreuse musique exécuta l'*Hymne des Marseillais* : « la chanson des guerriers marseillais, devenue l'hymne de la République — » dit le *Moniteur* du 17 octobre (p. 1232) — « a été chantée avec enthousiasme, et les spectateurs attendris, « remplis de cette satisfaction douce, si différente de l'agitation bruyante de la fausse joie, se sont retirés paisiblement ». Un autre journal — le *Patriote français* (du 16 oct.) — nous apprend que « ce chant sacré » a été ensuite répété « par toutes les bouches... »

Cette cérémonie fut marquée par un fait qui se rattache à l'histoire de la *Marseillaise* : la première audition du complet dit des enfants : « Nous entrerons dans la carrière... » dont l'auteur, resté inconnu, a causé à diverses reprises, des polémiques qui sont loin d'être closes⁴. Ne pouvant prendre parti dans le débat, constatons — ce qui n'a pas encore été fait — que ce couplet, digne d'être compté parmi les plus beaux de l'hymne de Rouget de Lisle, fut chanté par le citoyen Lays de l'Opéra et publié par divers journaux, entre autres par les *Annales patriotiques* du 16 octobre (p. 1294), et la *Chronique de Paris* du 23 octobre (p. 1184).

¹ Décrets de la Convention (collection du Louvre, t. XI, p. 586 et *Archives nationales*, AD VIII, 16). — Recueil chronologique des décrets rendus par les assemblées (*Archives nationales*, F^o 1, 84).

² Copie de minutes, 26 sept. 1792 (Arch. hist. du Ministère de la Guerre), Kellermann accusa réception de cet envoi, le 29 septembre, par une lettre que nous avons publiée pour la première fois, dans notre ouvrage, *La Marseillaise*, p. 41 (1887).

³ Voir dans les *Revolutions de Paris*, II, 13, p. 466, une gravure représentant cette fête.

⁴ Les uns, et parmi eux M. Alf. Leconte (*Rouget de Lisle*, 1892, p. 280) opinent pour l'abbé Peyssonnet; d'autres, parmi lesquels M. J. Tiersot (*Rouget de Lisle*, 1892, pp. 129, 307) inclinent pour Louis du Bois, mais aucun document précis ne permet de trancher catégoriquement la question.

Le souvenir de la « fête savoisonne » n'était pas effacé, qu'arrivaient les récits de la défaite des Autrichiens à Jemmapes (6 nov. 1792). Dès que lecture de la lettre de Beurnonville eut été donnée à la Convention (séance du 9 novembre), Jean Debry demanda l'institution d'une fête nationale « pour célébrer la première victoire gagnée en bataille rangée, par les armées de la République française ». Contre son attente, cette proposition fut discutée; les avis étaient partagés sur le principe et sur l'opportunité. La source, tout en reconnaissant qu'il était juste de payer un tribut à la valeur des soldats français, pensait qu'il fallait attendre pour instituer une fête annuelle, que la France soit entourée de peuples libres et, en faisant remarquer que les autres armées avaient aussi bien mérité de la Patrie, il concluait à l'ajournement. En présence de cette attitude, J. Debry jugea prudent de retirer sa proposition de fête annuelle, mais il insista pour que la victoire de Jemmapes fut célébrée. Malgré cette concession, il fallut encore discuter avant que d'arriver à la solution. Barère s'opposait à toute fête résultant des massacres d'hommes. Nimitons pas, disait-il, le despotisme; laissons les rois faire célébrer des fêtes après avoir inondé la terre de sang. Dans les républiques anciennes, les fêtes célébrées après les batailles étaient funèbres et non brillantes. Trois cents français, poursuivait-il, ont laissé des veuves et des orphelins, et vous parlez de fête! Que l'on élève plutôt un monument et que l'on prononce l'éloge public des patriotes décédés. Plus logique, Vergniaud également opposé pourtant à l'adoption d'une fête annuelle, fit remarquer que l'on savait bien, en entreprenant la guerre, qu'elle coûterait la vie à des français, mais comme elle avait pour but la consolidation de la paix et l'établissement de la liberté universelle, il était convenable de fêter la victoire actuelle. Que l'on fasse, dit-il, l'éloge funèbre des héros disparus et que le regret de les avoir perdus se confonde dans la joie de voir triompher la liberté de la patrie; puis il termina en demandant que le comité d'instruction publique fût chargé de présenter un rapport sur le mode d'exécution. Il eut gain de cause, à cela près que la fête décrétée aussitôt par la Convention, ne fut pas spéciale à la circonstance et à l'armée du Nord, elle devait être consacrée à « honorer les succès des armées de la République¹ ». Pour des causes non précisées, ce décret resta lettre morte ou du moins, aucune trace de son exécution ne nous est parvenue. On ne risquerait pas une fausse présomption, en attribuant cet état de choses à l'agitation et aux soucis qui régnaient dans la population, à ce moment où commençait le procès de Louis XVI.

Voyant le principe gouvernemental menacé par la mort sur l'échafaud du dernier roi de France (21 janvier 1793), les puissances monarchiques résolurent d'entreprendre la lutte contre la République française. Par de téméraires provocations, elles s'attirèrent les déclarations de guerre que leur langa fièrement la Convention. Ce fut le début de cette brillante campagne de dix-sept mois, qui valut d'éclatantes victoires à nos soldats improvisés.

Nous ne les suivrons pas dans toutes les péripéties de ce long et glorieux combat, ce serait s'écarter du but du présent travail. Passons donc sur les merveilles opérées par les organisateurs des quatorze armées de la République et notons seulement la victoire d'Hondschoote et la levée du siège de Dunkerque (8 sept. 1793), la journée de Wattignies et la délivrance de Maubeuge (16-17 octobre), le succès de Landau (26 décembre) et arrivons à la reprise de Toulon sur les Anglais (19 décembre), qui fut l'occasion d'une fête qui comporta une certaine pompe, malgré le court délai accordé aux organisateurs.

Décidée par la Convention le 4 nivôse an II (24 déc. 1793) pour le premier décad suivant (30 décembre), cette fête fut donnée « en mémoire des victoires des armées françaises et notamment à l'occasion de la prise de Toulon » livrée par trahison aux Anglais le 20 août précédent, on le sait. Suivant l'article 2 du dit décret, elle devait être célébrée dans toute l'étendue de la République². A Paris, l'organisation fut confiée au peintre David, qui imagina un spectacle imposant où dominaient le goût antique, dont il présenta le programme à la Convention trois jours après (séance du 7 nivôse³).

Au jour fixé (10 nivôse), un nombreux cortège se réunit au jardin national (les Tuilleries). Il se composait de forts détachements de l'armée, de députations des sociétés populaires, des comités, tribunaux, du Conseil exécutif provisoire, des vainqueurs de la Bastille, etc., séparés par des groupes de trompettes, sapeurs et tambours au nombre de cinquante. Venait ensuite divers chars : celui de l'armée révolutionnaire portant les défenseurs de la Liberté environnés de quarante jeunes filles vêtues de blanc, une ceinture tricolore autour de la taille et tenant en main une branche de laurier; ceux des armées du Haut et du Bas-Rhin, de la Moselle, des Ardennes, du Nord, des Pyrénées-Orientales et Occidentales, des Alpes, de Toulon, du Var, de l'Ouest, des côtes de Cherbourg et de Brest. La Convention suivait tout entière, entourée d'un ruban tricolore, tenu par des vétérans et enfants de la patrie. Une masse de cinquante tambours, la musique de la garde nationale parisienne et les artistes chargés de l'exécution des hymnes, précédaient le char principal, portant le faisceau national, surmonté de la statue allégorique de la Victoire, autour de laquelle devaient prendre place cinquante invalides et les « braves sans-culotte en bonnet rouge. » Un peloton de cavalerie fermait la marche.

Après l'exécution « d'airs belliqueux », on se rendit au Temple de l'Humanité pour y chercher les

1. Décret de la Convention nationale du 9 nov. 1792. (Collection du Louvre, t. 12, p. 478. — *Bibl. nat. Inv. P.* 14436. — *Arch. nat.* AD. VIII, 16). — Compte rendu des séances de la Convention dans le *Moniteur* du 11 nov. n° 315, *Le Mercure*, p. 474, *Les Révolutions de Paris*, t. 12, p. 374, etc.

² Décret. Archives nationales D. XLII, 1.

³ Rapport de David (Archives nationales AD. VIII, 19 — *Bibl. nat.* Le n° 625). — *Le Moniteur, Ordre de la marche de la fête...* (*Arch. nat.* AD. VIII, 16 — *Bibl. nat.* Le n° 966). Divers journaux publièrent aussi le programme : *La Gazette française* du 10 niv. (p. 478), *les Annales patriotiques* du 9, (p. 463), *Le Journal de Paris* du 10, (p. 4467).

invalides, ex l'on chanta un hymne, avant de partir pour le champ de Mars, désigné comme centre de la fête. Là, on entendit des symphonies militaires, le chœur à la Liberté¹, l'air dit de Chateaufieux² et un hymne spécialement écrit pour la circonstance par M. J. Chénier, mis en musique par Catel, quoi qu'en disent le rapport de David, les programmes et comptes rendus du temps, qui en attribuent tous, par erreur, la composition à Gossec³.

La musique de cet hymne n'existe, à notre connaissance, que dans le recueil déjà cité, *Livre des Époques de la Révolution*; c'est dire que sa publication fut faite quelques années après sa première et peut-être unique audition, car nous n'avons trouvé trace d'aucune autre. Il n'est même pas à supposer qu'il ait été réentendu avec d'autres paroles, en raison de sa coupe irrégulière et tout-à-fait exceptionnelle dans l'œuvre de Chénier, que l'on ne retrouve pas dans les poésies parues postérieurement. C'est un des rares morceaux écrits pour trois voix seules; il semble que l'auteur, élève de Gossec, se soit inspiré, au moins dans la forme, de l'*O Salutaris* en trio sans accompagnement, de son maître, qui devint, sous la plume de Caron, un *Hymne à la Liberté* (O déité de ma patrie), ainsi que nous l'avons déjà signalé⁴, et fut même exécuté fréquemment par trois cors, tant il eut la vogue.

Nous donnons ci-après (p. 73), ce morceau qui ne manque pas de caractère et contient quelques habiletés harmoniques. Le futur auteur du premier *Traité d'harmonie* qui ait fait loi pendant longtemps dans l'enseignement du Conservatoire, à cause de sa conception claire et plus rationnelle que celle du système de Rameau, a triomphé de la difficulté d'écrire pour trois voix, et son chœur, malgré ces moyens restreints est bien sonore, encore qu'il y ait quelques croisements. Nous avons transcrit les deux parties hautes à la manière moderne, une octave au-dessus de la note réelle. Deux des sept strophes de Chénier (indiquées par un astérisque), publiées au moment de la fête dans les programmes et journaux⁵ ne furent pas maintenues dans le recueil *Les Époques* paru en l'an VII, nous l'avons déjà dit, dans lequel nous avons puisé la musique.

La prise de Toulon inspira d'autres poètes, mais plus populaire, leur œuvre n'eut pas les honneurs de la cérémonie officielle. Citons l'hymne de Trouvè sur l'air *Dieu du peuple et des rois* de Gossec : « Enfin, ils sont chassés loin de la ville impie⁶ » les complets chantés au théâtre Favart le 10 nivôse : « O ville infâme, ô ville impie⁷ », sur l'air *Allons enfants de la Patrie*; ceux de la citoyenne Thallial de Clermont : « Liberté chère, ton aurore... » sur l'air *Où l'a planté dans cette enceinte*⁸; la chanson du citoyen Salles : « Quels sons guerriers se font entendre » sur l'air *Allons enfants de la Patrie*⁹; le complet impromptu « Quand les soldats de l'Angleterre » sur l'air *Çà n'est peut pas*; les complets de Perrin, directeur des postes à Verdun : « En chœur comme à l'Opéra » sur l'air *O filii*¹⁰ et les stances de Laharpe : « Ils ont payé leur perfidie » également sur l'air des *Marseillais*, chantées au théâtre de la République¹¹.

Les dépenses furent relativement considérables. Une somme de 15.000 livres avait été mise à la disposition du citoyen Hubert, inspecteur général des bâtiments de la République, pour l'exécution de la fête. Elle fut insuffisante et il dut réclamer un supplément de 14,830 l. 19, qui fut accordé sur l'avis de David, par arrêté du Comité de salut public du 6 floréal II (25 avril 1794).

Après les glorieux exploits que l'on venait de célébrer, l'hiver vint faire trêve aux hostilités. Les coalisés qui, malgré nos divers succès, occupaient encore les places de Valenciennes, du Quesnoy et de Condé, n'avaient pas perdu l'espoir de marcher sur Paris au printemps. Leur plan fut déjoué par l'habileté et la prévoyance de Carnot. L'action combinée des armées du Nord, de la Moselle et des Ardennes, commença la déroute des Allemands et Autrichiens dans les champs de Fleurus (26 juin 1794).

¹ Le chœur qui commence par ces mots : « Premier bien des mortels », existe à la Bibliothèque du Conservatoire sous le titre de *Chant à la liberté*, en parties séparées manuscrites d'orchestre et de chant. Il est écrit pour 2 dessus, haute-contre, taille et basse, avec accompagnement de flûtes, clarinettes en ut, bassons, cors en ut et en fa, 3 trombones, serpent et timbales. La publication du chœur en l'honneur de la liberté a été mise en doute. S'il est vrai que ce morceau n'a pas eu les honneurs de l'édition dans sa forme initiale, il a paru cependant (avec quelques variantes et une modification dans sa composition instrumentale), dans la partition *Le triomphe de la République ou le Camp de Grand-Pes* (p. 123), divertissement représenté pour la première fois le dimanche 27 janvier 1793, sur la scène de l'Opéra. Ce chœur a été composé pour la fête dite de Chateaufieux, le 13 avril 1792, et exécuté au champ de la Fédération « ainsi qu'il appert de l'édition Quillau mentionnée à la note suivante, qui donne la poésie sans la musique.

² Cet air à pour véritable titre : *Ronde nationale*; il débute ainsi : « L'innocence est de retour ». Une édition pour voix seule (avec musique typographique), faite à l'imprimerie Quillau, à Paris, l'an 4 de la liberté, porte cette mention, après le titre : « Chantée à la fête de la liberté donnée par les citoyens de Paris, le dimanche 15 avril 1792 ». Comme le chœur précédent, la *Ronde nationale* existe en parties manuscrites au Conservatoire; les éléments sont identiques. On la trouve pour une voix avec accompagnement de 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons dans les *Époques*.

³ Ce qui a certainement contribué à propager cette erreur, c'est que Gossec avait écrit jusqu'alors presque tous les morceaux nécessaires aux fêtes publiques, mission pour laquelle il se trouvait tout désigné par ses fonctions de capitaine directeur de la musique de la garde nationale. Cette fois il se déchargea cependant sur Catel, son lieutenant, du soin de mettre en musique les vers de Chénier. Non seulement le nom de Catel figure sur la musique de l'hymne, mais on ne connaît aucun morceau de Gossec sur la même poésie.

⁴ *Les Anniversaires du 21 janvier* dans l'*Art musical* du 8 février 1824.

⁵ Rapport de David précité p. 6; *Années patriotiques* p. 1644; *Gazette française*, p. 1754; *Journal de Paris* p. 1475; *Moniteur*, p. 492; *Le Mercure*, t. VII, p. 35; *Annales, axes divers*, p. 5538.

⁶ *Le Moniteur* n° 99, — *Affiches* du 22 nivôse. — *Histoire chantée de la première République*, recueil de chants par L. Bonnaud, Paris 1889, p. 314. Au point de vue de l'ordonnance et de l'exactitude, ce volume est défectueux, mais il offre des facilités à qui n'a pas le loisir de se reporter aux originaux. Nous l'avons analysé et avons relevé certaines erreurs dans le *Monde musical*, n° du 30 septembre 1892, p. 163. — *Affiches* du 13 nivôse.

⁷ *Années patriotiques* du 14 niv. (p. 4635) et du 29 (p. 4718). — *Le Mercure*, t. VII, n° du 15 niv.

La nouvelle de cette éclatante victoire parvint à la Convention deux jours après, et lorsqu'il en eut fait connaître les détails à la séance du 11 messidor (29 juin), Barère prononça ces paroles : « Quant aux victoires, c'est aux arts à les célébrer. C'est à la musique devenue nationale et républicaine, à rap-
« peler les chants de Tyrtée et à prendre le caractère énergique qui convient à un peuple libre. Ce soir,
« des chants civiques célébreront les victoires remportées par les armées de la République. » Un décret aussitôt rendu, fut la conséquence de cette déclaration. L'article 1^{er} donnait aux trois armées victorieuses réunies, le nom d'Armée de Sambre-et-Meuse et ajoutait qu'elles ne cessaient pas de bien mériter de la Patrie. Par l'article 2, l'Institut national de musique (plus tard le Conservatoire), était chargé de célébrer le soir même, dans le Jardin du Palais national (les Tuileries), les victoires de toutes les armées républicaines¹. C'était là une de ces improvisations comme on en demanda souvent aux musiciens rassemblés par Sarrette. A si bref délai, il ne pouvait être question que d'un concert, et sa préparation n'eût souffert aucune difficulté avec le répertoire existant, s'il n'eût fallu au moins une pièce de circonstance. C'est le poète Lebrun qui s'en chargea avec le compositeur Catel, et dans l'espace de quelques heures, fut écrit et appris l'*Hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus*. Il est juste de dire que cette composition, que nous reproduisons (p. 76) d'après l'*ouvrage périodique de chansons et romances civiques* (n^o 17) pour le chant, avec réduction faite d'après les parties d'orchestre publiées dans la 5^e livraison du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales* et le *Livre des Epoque*², était peu développée et ne comportait que de simples éléments³. Est-il besoin d'ajouter qu'il ne pouvait en être autrement ?

Le soir venu, on illumina la façade du palais, côté du jardin, ainsi que le dôme du milieu, au-dessus duquel flottait l'étendard tricolore, et à 9 heures, l'Institut national de musique, augmenté d'un grand nombre d'artistes des différents spectacles, commença le concert. Les exécutants étaient placés sur l'estrade construite quelques jours plus tôt, en avant du palais, pour la fête de l'Être suprême, ornée pour la circonstance, de nombreux drapeaux « pris aux satellites des tyrans ». Des différents morceaux joués et chantés pendant les deux heures que dura le concert, nous ne connaissons que l'*Hymne à l'Être suprême*, de Gossec; l'*Hymne des Marseillais*, et celui de Lebrun et Catel que nous venons de citer, dont la seconde strophe fut reproduite par divers journaux⁴. L'allégresse était vive et chacun se montrait satisfait autant des événements, que des hymnes qui contribuaient à les célébrer : « Des airs patriotiques et guerriers, des hymnes et des chœurs nombreux, disait le rédacteur du *Moniteur*, ont attiré l'attention générale et produit un plaisir universel. » L'enthousiasme ne se fût pourtant point manifesté dans toute sa plénitude, si la danse n'eût pas été de la fête. On dansa donc toute la nuit, comme on avait fait en attendant l'heure du concert, non sans répéter ironiquement : « C'est l'Invincible Cabourg qui paye les violons⁵. »

Poursuivant le cours de leurs opérations, nos armées du Nord et de Sambre-et-Meuse marchaient à la conquête de nouveaux lauriers. Dans la nuit du 14 au 15 messidor (3 juillet), on apprenait l'occupation de Bruges et l'entrée des troupes françaises à Mons le 13, à 8 heures et demie du soir. Une fête avait été préparée pour le 15 au soir, mais par impossibilité ou dans l'espoir sans doute que de nouveaux succès seraient bientôt annoncés, elle fut contremandée⁶. On avait agit sagement, car le lendemain arrivaient des courriers apportant la nouvelle de la prise d'Ostende (13 messidor) et de Tournai (14), que Barère proclamait aussitôt à la tribune de la Convention (séance du 16 messidor — 4 juillet). Le Comité de salut public, dit-il, peut suivre à peine la rapidité de la marche de nos armées triomphantes; la victoire a usurpé le vol hardi de la renommée⁷. L'échec des armées anglaise et autrichienne était d'un bon augure quant à l'issue de la campagne, aussi la joie était-elle générale, et c'est avec transport que furent accueillies ces paroles du président : « L'Institut national de musique célébrera ce soir, à 8 heures, dans le jardin national, les victoires que vous venez d'apprendre. »

En prévision de ces manifestations, et pour leur donner plus d'éclat, les administrateurs de l'Institut national de musique s'étaient fait autoriser à augmenter leur personnel et les ressources mises à

1. *Le Moniteur*, n^o 282.

2. Ces deux éditions offrent de légères variantes entre elles. En outre, la première donne des parties de flûtes et clarinettes, trompettes en ut, cors en fa, bassons, serpent, trombone basse (3^e), tandis que la seconde est faite pour petit orchestre militaire : 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. Au mois d'août 1793, il parut un arrangement de cet hymne pour piano forte par Rigol flût. Prix 25 sols.

3. On trouvera à la suite de la musique (p. 77) le texte des strophes que l'on chantait, au nombre de trois seulement. Elles font partie d'une *Ode patriotique sur les événements de 1792* (depuis le 19 août jusqu'au 13 novembre) par Lebrun, publiée dans la *Chronique de Paris* du 17 janv. 1793 et imprimée chez Didot, qui se compose de 21 strophes. La *Décade philosophique* (n^o du 19 prairial an II) les a toutes reproduites (p. 205). Celles que nous publions portent dans cette édition les n^{os} IV (Solo), IX (C'est en vain), et XIII (Paroisis). Cette poésie a paru ensuite, en tête des *Odes républicaines au peuple français* du même auteur, composées ou brumaire an II et imprimées sur l'ordre du Comité d'instruction publique à l'imprimerie des lois en Tan III (ode à l'Être suprême, ode à la Liberté, ode sur le vaisseau le *Vengeur*).

4. La *Décade philosophique* messidor à p. 477. — *Le journal de Paris* n^o 547. Deux mille exemplaires de cette strophe « Soleil témoin de la Victoire » furent fournis par le magasin de musique, pour ce concert.

5. *Le Moniteur* n^o 284 p. 1164.

6. Nous en avons la preuve dans la pièce que voici : « Le citoyen Legendre, d'après les ordres du citoyen Sarrette, ayant été repus avec le citoyen Vincent pour avoir 30 musiciens, lesquels se sont rendus le 15 messidor à au jardin national, d'après les dimanches faites par le Cit. Legendre, la fête n'ayant pas eu lieu, il espère que le citoyen Sarrette prendra en considération la juste indemnité qu'il espère. Reçu quinze livres. »

7. *Le Moniteur universel* p. 1475.

leur disposition, par cet arrêté du Comité de salut public, en date du 15 messidor II (3 juillet 1794), jusqu'ici inédit :

L'Institut national de musique, chargé de former un orchestre nombreux pour les concerts du peuple, est autorisé à s'adjoindre les musiciens et chanteurs des spectacles de Paris dont il jugera les talents utiles à l'exécution du présent arrêté.

Ces artistes seront indemnisés d'après les états qui seront remis à la Commission d'instruction publique, par l'Institut national qui est chargé de fixer cette indemnité.

L'Institut national est autorisé à faire, soit pour les fêtes publiques, soit pour les concerts du peuple, les dépenses nécessaires pour l'exécution de la musique, telles que copie de musique, réparations d'instruments et musiciens composant l'orchestre pour les danses du peuple...

L'Institut remettra les états de ces dépenses à la Commission d'instruction publique, qui les jugera et en ordonnera le paiement jusqu'à concurrence de 50.000 livres pour un an.

BARÈRE, GARNOT, C. A. PRIEUR, SAINT-JUST.

Si l'on jugeait du rôle de la musique, en cette circonstance, par les récits des journaux du temps, on conclurait qu'il a été nul, car le laconisme ordinaire de leurs renseignements sur les œuvres exécutées, fait place au silence absolu. Fort heureusement, des documents manuscrits que nous avons trouvés, nous permettent de combler cette lacune. Si pour la France, la conquête d'Ostende a été d'une importance capitale, sa célébration est un événement qui doit fixer l'attention du musicien, car elle a été marquée par l'éclosion du magnifique hymne de Méhul : le *Chant du départ*, que tous les historiens, sans exception, ont fait remonter au 14 juillet 1794, faute d'avoir eu connaissance des documents que nous allons révéler ici pour la première fois. Ce sont des pièces de comptabilité ; par conséquent, elles nous fournissent des détails aussi précis qu'authentiques.

La première : *Etat des dépenses ordonnées par l'Institut national de musique pour le concert du peuple du 16 messidor, au jardin national, en réjouissance de la prise d'Ostende*, datée du 6 thermidor an II (24 juill. 1794), est un bordereau récapitulatif s'élevant à la somme de 2430 liv. 12) qui nous renseigne sur l'ensemble des opérations et confirme les détails, plus curieux, contenus dans ses annexes. Elles nous apprennent d'abord que le personnel de l'Institut national — comprenant exclusivement des compositeurs et des instrumentistes — fut renforcé par trente musiciens supplémentaires, parmi lesquels nous relevons les noms de Daleirac (d'Alayrac), le charmant compositeur de *Nina* et de *Renaud d'Asi*; de Rode, le célèbre violoniste; de Guérillot, qui s'acquit aussi une certaine réputation comme violoniste; de Chol, qui tint l'emploi de violon-solo à l'Opéra; de Pradere, le pianiste, et des frères Louis et Hyacinthe Jadin, pianistes et compositeurs. Les chanteurs, au nombre de 78, furent recrutés parmi les choristes de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, des théâtres Feydeau et de l'Égalité; dans ce nombre nous ne voyons à citer que Mlle Himm, qui se fit une situation, par la suite, sur la scène de l'Opéra. Instrumentistes et choristes reçurent chacun une indemnité de 15 livres. D'autres musiciens formèrent sept orchestres de cinq à sept exécutants « pour la danse du peuple »; douze livres seulement leur étaient attribuées.

Les mémoires de copie de musique et de fourniture de morceaux gravés, nous font connaître une partie du programme : l'*Hymne à l'Être suprême*, l'*Hymne à la victoire*, le chœur de Gossec : *Vive à jamais la liberté*, déjà exécuté antérieurement, la *Bataille de Fleurus* et le *Chant du départ*. Ce ne fut pas tout assurément, mais nous ne croyons pas que ce soit trop présumer, que de considérer ces œuvres comme les principales du concert.

De la première, l'*Hymne à l'Être suprême*, qui date du 20 prairial précédent, et que l'on avait exécuté plusieurs fois depuis, nous ne dirons rien pour le moment, réservant notre analyse pour le chapitre où il sera question de cette cérémonie; de même pour le chœur de Gossec. Les autres, au contraire, spéciales à la circonstance et offertes au public pour la première fois, appellent immédiatement notre attention.

En écrivant, pour la fête du 11 messidor, l'*Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus*, que l'on appela aussi plus simplement, la *Chanson de Fleurus* (p. 76), Catel n'avait pu faire qu'une œuvre hâtive, sans importance musicale et d'une exécution facile avec peu de moyens, dont sa conscience d'artiste s'accommodait mal, bien qu'il ait été contraint par les exigences du moment. Il eut donc à cœur de refaire son travail selon les ressources des grandes exécutions; c'était d'ailleurs son intérêt, n'ayant encore produit aucune grande composition. La *Bataille de Fleurus* (p. 78) pour chœur et orchestre d'instruments à vent, fut le résultat de cette détermination. Elle comprend trois morceaux d'un caractère différent, pouvant s'enchaîner ou s'exécuter isolément. La facture en est plutôt 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 d'un 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 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 leurs larges accords *crescendo* et *decrecendo*, 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 aiglons. 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 hautes; les bassons et serpents, suivent les parties de basse-taille; les trombones, alors de longueurs différentes (haute-contre, ténor et basse), doublent selon le cas, 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. Nous n'avons donc pas jugé utile de publier la partition complète de Gatel; la réduction au piano la résume suffisamment et s'il se trouvait quelque amateur ayant intérêt à étudier en détail les parties d'instruments, il pourrait en prendre connaissance dans les 7^e et 8^e livraisons de *Musique à l'usage des fêtes nationales* parues en vendémiaire et frimaire an III, (bibliothèque Nationale et du Conservatoire), d'où nous les avons tirées.

Nous ne saurions dire d'une façon précise, si cette composition a été exécutée au concert du 16 messidor, dans sa forme définitive ou dans la première, mais les détails qui font défaut dans les documents relatifs à cette fête, sont plus nombreux et explicites, pour l'anniversaire du 14 juillet, célébré quelques jours après. D'abord, cette lettre (insérée) qui indique bien le but de chacune des versions :

LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ

INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE.

Le 24 messidor II (12 juillet 1794).

L'administration provisoire de l'Institut au citoyen Payan

Citoyen,

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 en 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,

SARRÉTTE, DEVIENNE, GHERCHINI, GOSSEC, PAGNIEZ, F. DUVERNOY, DELCAMBRE.

L'impression de ce morceau ne pouvant être terminée en temps utile, la copie en fut confiée à Lefebvre, copiste de l'Opéra, qui fournit pour le 14 juillet : 15 parties de haute-contre, 15 de taille, 20 de basse-taille, 6 de flûtes (1^{re} et 2^e), 8 de clarinette, 6 de cor, 4 de trompette, 3 de trombone, 8 de basson, 10 de serpent et 6 de contrebasse à cordes pour renforcer les bassons et serpents. L'œuvre de Gatel fut encore exécutée le 23 thermidor suivant (10 août) ainsi qu'à la cérémonie funèbre en l'honneur du général Jourdan, le 16 pluviose an IV (5 février 1796). La *Chanson de Fleurus* ne fut point abandonnée pour cela; elle fit encore partie du programme du 10 août « mise en chœur », suivant la note du copiste, qui fournit 20 parties de dessus, 15 de haute-contre, autant de tailles et 20 basses.

Le *Chant des Victoires* de M. J. Chenier et Méhul (p. 74) tel qu'il nous est parvenu par l'édition du *Magasin de musique* (nos 22 et 54) et par le *Livre des Époques*, paraît avoir été conçu dans des proportions plus modestes. Si cela est indubitable au point de vue du développement, il n'est pas moins vrai que le compositeur a employé des ressources instrumentales plus considérables que celles qui nous ont été transmises. Nous en trouvons la preuve dans une note de copie — non citée encore, comme les précédentes, par les musicographes — énumérant les parties de chant et d'orchestre, fournies pour la fête du 10 août suivant : clarinettes (14), flûtes (6), cors (6) trompettes (4), trombones (3), bassons (8), serpents (10), contrebasses (6), cymbales, *buccin et gros tambour* et enfin, du chœur, il ne nous reste que la partie supérieure. Ce morceau a une grande analogie avec le *Chant du Départ*; le même procédé s'y retrouve, certains membres de phrases sont presque identiques, les deux premières mesures par exemple, et le fragment initial de plusieurs motifs. Ils ont été certainement conçus dans le même moment, mais l'on ne saurait dire auquel revient la priorité et si l'un est la transformation de l'autre. La ligne mélodique du *Chant des Victoires* est plus accidentée et pleine de vigueur; Méhul n'a pas craint de reproduire à plusieurs endroits, le saut de septième que Gossec avait supprimé dans la *Marseillaise*; il est vrai que Méhul l'a placé dans le registre moyen. L'harmonie est par suite plus cherchée et plus variée. En somme cette composition est digne du génie de l'auteur de *Joseph* et si le caractère de la poésie avait été prêt à de plus fréquentes exécutions, peut-être eût-elle trouvé une partie de la vogue obtenue par le *Chant du Départ* ! Primitivement le *Chant des Victoires* ne se composait que des strophes marquées d'un astérisque (p. 75); les quatre autres furent ajoutées pour la fête du 10 août¹; c'est pourquoi l'on rencontre des éditions dissemblables. A défaut d'autres preuves, le texte de Chenier suffirait à le démontrer. La sixième strophe par exemple, fait allusion à des événements postérieurs à la célébration de la prise d'Ostende; citons seulement les deux derniers vers relatifs à l'occupation de Liège, qui n'eut lieu que le 27 juillet. Comme auditions subséquentes de cette œuvre de Chenier et Méhul,

¹ Le texte complet (poésie) du *Chant des Victoires*, a été publié par le *Journal de Paris* n° 287 du 23 thermidor II, (16 août 1794), p. 2370.

signalons encore celles de la cinquième sans-culottide, au II (21 septembre 1794) et du 10 prairial an IV (29 mai 1796).

Nous avons dit que contrairement à l'opinion admise, la première audition publique du *Chant du Départ* de Chénier et Méhul est antérieure au 14 juillet 1794 et qu'il faut la placer à l'époque de la célébration de la prise d'Ostende, c'est-à-dire au 4 juillet et peut-être même au 29 juin, jour de la fête en l'honneur de la victoire de Fleurus. Avant d'entrer dans le détail des documents sur lesquels nous fondons l'opinion que nous avons émise publiquement pour la première fois, à l'occasion de l'inauguration de la statue de Méhul à Givet¹, il convient de faire l'exposé des contradictions et obscurités entre lesquelles se sont vainement débattus ceux qui ont traité de l'origine du magnifique chant de Méhul. Plusieurs versions ont cours : Aucune d'elles ne donne de renseignements absolument précis, d'où la difficulté de retracer avec exactitude l'histoire du *Chant du Départ*.

La tradition la plus connue, celle qu'a reproduite Lassabathie (*Histoire du Conservatoire*, 1860, p. 20), nous apprend que Chénier étant caché chez Sarrette, alors directeur de l'Institut national de musique d'où sortit le Conservatoire, composa les paroles du *Chant du Départ*, destiné à célébrer le cinquième anniversaire de la prise de la Bastille et que Méhul en écrivit la musique sur le coin de la cheminée du salon, au milieu de bruyantes conversations.

Arnault, collaborateur et ami intime de Méhul, est auteur de deux versions contradictoires, ce qui est inexplicable de la part d'un même écrivain.

Dans la première, publiée en tête des œuvres de M.-J. Chénier (1824-26), Arnault dit qu'un matin, chez Méhul, il rencontra Chénier qui venait prier ce compositeur 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. » Dans la seconde, insérée dans les *Souvenirs d'un seigneur* (1833), cet écrivain raconte dans quelle circonstance Méhul lui donna connaissance de l'hymne qu'il venait de composer sur la poésie de Chénier, à l'époque des répétitions de *Mélide et Phrosine*.

Donc, rien de précis dans ces anecdotes, quant à l'origine du *Chant du Départ*, la victoire de Fleurus datant du 26 juin et la première représentation de *Mélide et Phrosine* ayant eu lieu le 6 mai.

Pour ce qui est de la première exécution de ce chant, même obscurité, même absence de renseignements — dans les auteurs qui ont traité ce sujet.

L'opinion générale est que le *Chant du Départ* fut exécuté pour la première fois, à Paris, le jour de la fête donnée pour l'anniversaire de la prise de la Bastille, quoique cependant les journaux du temps restent muets à son sujet en rendant compte de cette fête. On a cité le *Mercur* du 30 messidor (18 juillet), qui donne des détails très précis et très complets sur la partie musicale, sans qu'il soit aucunement question du *Chant du Départ*, et, en désespoir de cause, on est arrivé à supposer qu'il fut peut-être exécuté ailleurs qu'au jardin national, bien qu'on ne puisse en fournir la preuve.

De tout ce qui précède, il résulte que l'on n'a pu établir jusqu'ici ni la date de la composition du *Chant du Départ*, ni celle de la première audition et que l'on n'a apporté aucun témoignage positif de son exécution le 14 juillet 1794.

Des recherches couronnées de succès, nous permettent de faire la lumière sur quelques-uns de ces divers points.

Pour déterminer, à défaut de renseignements précis, la date de composition du *Chant du Départ*, on doit tenir compte des circonstances qui ont présidé à sa naissance et se pénétrer de son caractère, de son but ainsi que des sentiments exprimés par le poète. Il ne faut pas un bien long examen pour se convaincre que c'est un « hymne de guerre » (comme l'indique d'ailleurs son sous-titre), destiné à exciter le zèle et le courage des citoyens, où tour à tour, les mères, les vieillards, les épouses, les jeunes filles etc, viennent, en des strophes vibrantes, enflammer leur ardeur ou faire appel à leur dévouement pour la défense de la patrie. Or, n'est-ce pas dans une situation particulièrement critique, devant un danger pressant, tel que se trouva notre pays après les premiers revers essayés par plusieurs de nos armées, qu'un chant qui synthétise si superbement l'état d'âme du peuple ardent à venger ses défaites et à conquérir sa liberté, peut prendre naissance ?

Un recueil que nous avons déjà cité bien des fois, commencé en l'an VII nous le répétons, semble confirmer cette opinion, en faisant suivre de ces mots le titre très significatif par lui-même, de l'œuvre de Chénier et Méhul : « chanté à l'époque de la réquisition générale des français, l'an premier de la République et pendant les campagnes de la guerre de la liberté. » La première réquisition ayant été décrétée par la Convention, cédant à la pression populaire, au mois d'août 1793 qui correspond à l'an premier du calendrier républicain, cette mention ferait reporter au début de cette période l'écllosion du *Chant du Départ*, si l'on ne savait qu'il y eut plusieurs réquisitions et si le premier verra de Chénier :

La victoire en chantant nous ouvre la barrière...

n'indiquait clairement qu'il fut conçu seulement lorsque commença la série de victoires dont nous rappelons en ce moment la célébration, c'est-à-dire au mois de juin 1794.

¹ Nous avons résumé très sommairement dans le *Monde Musical*, du 30 septembre 1892, les documents que nous allons publier. Quantité de journaux quotidiens ont alors annoncé notre découverte : *La Nation* du 30 septembre, *l'Echo de Paris*, le *Temps* etc, du 3 octobre. Dans son feuilleton du *Libéral*, (10 octobre), M. A. Bayrolles a exposé la question et donné quelques détails, à la suite d'une conversation que nous avons eue ensemble à ce sujet.

Ceci admis, il devient évident que la version d'Arnault plaçant la composition de Méhul à l'époque des répétitions de *Méridore* (février-avril 1794), est à écarter, de même que celle qui la fait dater de l'anniversaire du 14 juillet, car il est non moins évident que les vers de Chénier ne contiennent aucune allusion à la prise de la Bastille. Mais, n'insistons pas davantage, puisque nous pouvons signaler une exécution antérieure, grâce aux mémoires que nous avons découverts, l'un signé Ozi, concernant la fourniture par le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, de cent exemplaires gravés du *Chant du Départ*, pour le concert du 16 messidor; l'autre, du citoyen Thiémé, ainsi conçu :

Musique copiée par ordre des citoyens Sarrette et Gossec, chefs de l'Institut national de musique, pour le concert donné au jardin des Thuilleries en réjouissance de la victoire remportée à Fleurus, le 16 messidor au 11 de la République :

| | |
|-----------------------------------|--------------------|
| Vive à jamais la liberté..... | 68 pages |
| Chant du départ..... | 240 — |
| Bataille de Fleurus de Catel..... | 110 — |
| | 418 pages à 4 sous |

Ainsi, nous parvenons à établir incontestablement, que le *Chant du Départ* a fait partie du programme du concert du 4 juillet 1794 (ce que l'on ignorait depuis près d'un siècle), avant de figurer sur celui du 14 du même mois.

On manquait aussi de preuves relativement à son exécution au concert du 14 juillet, nous pouvons en donner plusieurs que nul n'a encore signalées. D'abord, le programme proposé le 20 messidor (8 juillet) au Comité de salut public par l'Institut national de musique, sur lequel le *Chant du Départ* occupe le cinquième rang²; puis cet extrait d'une lettre adressée par l'administration de l'Institut national de musique à la Commission exécutive de l'Instruction publique le 25 messidor, c'est-à-dire la veille du 14 juillet :

P. S. — Nous allons faire imprimer d'après la lettre que nous recevons de vous du 25 messidor, les strophes de Lebrun au nombre de 8000. Nous vous proposons de faire tirer pareil nombre de *l'Hymne du Départ* dont nous joignons un exemplaire et qui doit être exécuté au concert du 26...

Ensuite, cette annonce du *Journal de Paris* du 27 messidor (15 juillet), passée inaperçue à notre grand étonnement, ce journal ayant été maintes fois mis à contribution par les musicographes :

« On trouve au magasin de musique etc..., les morceaux suivants exécutés au concert du peuple hier 26 messidor époque du 14 juillet : La bataille de Fleurus., de Lebrun et Catel, le *Chant du Départ* de Chénier et Méhul... »

Voilà qui suffit, croyons-nous, à éclaircir définitivement l'origine de l'hymne qui, avec la *Marseillaise*, exerça une action si puissante sur les jeunes soldats de la République, et qui répond à certaines questions posées par divers écrivains. Aux détails près, le premier récit d'Arnault se rapproche le plus de la vérité, en ce qui concerne la première exécution. Nous ne saurions dire si sa plume a trahi ses souvenirs, lorsqu'il écrivit qu'elle eut lieu « dans les champs de Fleurus, le jour même de la victoire », alors qu'il eut peut-être fallu dire « le jour de la fête de la victoire », mais rien ne prouve que l'on doive considérer son récit comme rentrant dans le domaine de la fantaisie, parce que l'on se figure difficilement Méhul instrumentant son hymne pour musique militaire et le faisant exécuter à l'armée concentrée à Fleurus, avant de l'avoir fait entendre à Paris. Il est plus que probable, il est certain même, que le *Chant du Départ* a été exécuté d'abord à Paris, mais ce qui est non moins sûr, c'est que Méhul l'écrivit pour le répertoire de l'Institut, qui formait une nombreuse musique militaire et fournissait des musiciens aux armées; donc rien d'extraordinaire à ce qu'il ait spécialement utilisé les instruments à vent. C'est d'ailleurs à ces derniers seuls, que dans le principe, il a confié l'accompagnement du chœur ainsi qu'en fait foi la première grande édition du *Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales*. Quant au silence des journaux du temps il n'a rien qui nous surprenne. A cette époque où les préoccupations politiques et sociales primaient tout et alors que le *reportage* n'était pas créé, il ne pouvait y avoir place pour le compte rendu d'un événement aussi peu considérable qu'un concert et l'on ne saurait arguer comme exception, la valeur de l'œuvre exécutée; aussi grande que fut l'impression qu'elle produisit, elle devait subir la loi du temps avant que d'acquiescer la célébrité, qui ne se fit pas beaucoup attendre, témoin cette note de Duchosal écrite à la suite de l'audition du 10 août 1794, que nous extrayons d'un des rares articles qui firent mention du chant de Méhul :

¹ En écrivant « Fleurus » au lieu « d'Ostende », le copiste fait erreur, mais cela n'infirmé pas notre renseignement, la fête de Fleurus ayant eu lieu quelques jours auparavant. D'ailleurs, la date du 16 messidor, est bien celle de la fête organisée à l'occasion de la prise d'Ostende et le mémoire ci-dessus figure sur l'état général des dépouilles ordonnées pour cette dernière, ce qui ne permet pas de supposer qu'il y a eu confusion de la part du copiste.

² Ce programme est inséré *in-extenso* dans notre article « La Musique à la fête du 14 juillet 1794 » (*Revue dramatique et musicale*) qui contient en outre différentes pièces manuscrites relatives à cette solennité, conservées aux Archives nationales (Fic. 1. 84).

« Mais un morceau qui a excité un enthousiasme général, c'est le *Chant de guerre* de Chénier et Méhul. Vous vous rappelez sans doute les éloges que Platon, dans son *Ivère des lois* et Plutarque dans ses *Opuscules*, prodigèrent à ce Tyrtée dont les vers haïlent (*sic*) et la musique nerveuse animèrent (*sic*) 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 agités.

On a dit qu'au moment où il composa le *Chant du Départ*, Chénier se tenait caché, dans la crainte de Robespierre. Un détail que nul n'a fait encore remarquer, tend à le prouver. Sur une édition in-octavo pour voix seule, faite par le *Magasin de musique*, le nom du poète est remplacé par trois étoiles, celui du musicien est seul indiqué¹. Cet anonymat fut de courte durée, puisque dans l'annonce précitée du *Journal de Paris* (15 juillet), les deux auteurs sont désignés.

Tels sont les documents inédits ou inconnus que nous avons à divulguer ici sur la genèse du *Chant du Départ*, une étude technique en sera faite dans le chapitre intitulé *Hymnes guerriers*.

Deux mois et demi après la fête en l'honneur de la prise d'Ostende, on eut de nouvelles victoires à célébrer. La journée de la 5^e sans-culottide de l'an II (21 sept. 1794) eut un double but : la remise des drapeaux aux délégués des armées, choisis parmi les blessés de chacune d'elles, et le transport du corps de Marat au Panthéon, mais bien que ces deux cérémonies se soient pour ainsi dire enchaînées, elles n'en sont pas moins distinctes.

Suivant l'article 1^{er} de la loi du 26 fructidor (12 sept.) l'Institut national de musique réuni au jardin national dès 8 heures du matin, annonça par une marche guerrière, l'arrivée de la Convention. Puis il exécuta une symphonie de Catel², et l'on chanta l'*Hymne à la Victoire* (p. 80.) avec accompagnement de grand orchestre, lequel fut suivi d'une grande fanfare de trompettes et de l'*Hymne à la Fraternité*. « Nous avons chanté la victoire » de Désorgues et Chérubini³. Alors, le président proclama hautement que les armées de la République ne cessaient pas de bien mériter de la patrie et les drapeaux destinés aux quatorze armées lui ayant été successivement apportés à la tribune, il attacha à chacun la couronne de laurier qui lui était attribuée et donna l'accolade à celui qui le portait ; pendant ce temps, la musique exécuta une symphonie de L. Jadin⁴. L'exécution du *Chant du Départ* mit fin à la première partie de la journée, la seule dont nous ayons à nous occuper présentement⁵.

Trois jours seulement s'étaient écoulés que l'on songeait déjà à organiser pour le 10 vendémiaire, une autre fête « relative aux victoires rapides de nos armées et à l'entière évacuation du territoire républicain » (séance du 3 vendém. — 24 sept.). En présentant son rapport à la séance du 7, Chénier insista sur la nécessité d'imprimer aux fêtes nationales un caractère solennel, que la faiblesse des ressources ne permettait pas. La lecture de son projet amena diverses observations ; Duroi pensant que l'allégresse publique ne devait pas seulement éclater à Paris, demanda que toutes les communes ayant un théâtre soient invitées à jouer pour le peuple et qu'à cet effet, la fête soit différée d'une décade. Ce jour étant déjà réservé à l'apothéose de J.-J. Rousseau, on se décida à reporter au 30 vendémiaire (31 octobre), la fête projetée⁶. C'est dans la même séance que Merlin de Thionville développa longuement ses idées sur les fêtes nationales et le rôle de la musique et qu'il présenta comme conséquence, une esquisse de la fête à célébrer, qui ne fut pas adoptée. Un nouveau plan soumis par Chénier le 27 vendémiaire (18 oct.) eut la préférence⁷. Ainsi que Bourdon de l'Oise l'avait précédemment demandé, on renonça aux processions où

¹ La bibliothèque nationale et celle de la Ville de Paris au musée Carnavalet en possèdent des exemplaires.

² Probablement celle qui se trouva en parties séparées, dans la 5^e livraison de *Musique à l'usage des fêtes nationales* (thermidor II, août 1794). Elle est écrite à 2 parties de clarinettes, 2 de petites flûtes, trompette en fa, 2 cors en fa, 2 bassons, serpent, trombone basse, timbales et grosse-caisse.

³ Cet hymne n'a pas été publié dans sa forme première « à grand chœur et à grand orchestre » c'est-à-dire pour chœur à 4 voix avec accompagnement de 1^{re} et 2^{es} violons, basses et contre-basses, petites flûtes, clarinettes, bassons, serpents, cors en fa et cors en si bémol, trompettes en fa et trompettes en si bémol et tambour turc, dont les parties détachées manuscrites, sont déposées au Conservatoire. L'absence des parties de hautbois ne nous surprend pas, ils n'étaient guère usités à l'époque; il en est de même de celles des trombones que nous ne voyons point mentionnés sur le manuscrit du copiste, mais le défaut de parties d'*alto* laisse à supposer que l'œuvre de Chérubini n'a pas été conservée dans son entier. Néanmoins on peut l'apprécier ainsi. Elle se compose d'un prélude pour les instruments, d'un solo avec reprise par le chœur. Si ce n'est la réunion des instruments à archet aux instruments à vent et l'emploi simultané de cors et trompettes de tonalités différentes, il n'y a rien de particulier à signaler. Il a été fait une édition pour une voix avec basse chiffrée (*Chansons et romances civiques* n° 25) qui se vendait à sols et dont le *magasin de musique* fournit, en conséquence de l'arrêté du Comité d'instruction publique du 1^{er} jour complémentaire au II (17 sept. 1794), 17.000 exemplaires moyennant 2.550 livres, pour distribuer à la Convention, aux citoyens et aux 14 armées, à raison de 1.000 pour chacune. Il fournit au total 18.000 exemplaires du *Chant du Départ* et du *Chant des Victoires* de Méhul. Enfin, l'*Hymne à la Fraternité* fut partie du *Livre des épones* pour chanter et petite musique militaire, avec cette mention dont l'exactitude est contestable : « chanté dans le jardin national des Tuileries le 4^e vendémiaire an II, époque de l'anniversaire de la fondation de la République. »

⁴ Publiée en parties séparées dans la 5^e livraison de *Musique à l'usage des fêtes nationales* in-octavo n-jul. 1794; mêmes éléments que ceux énumérés à la note 2 ci-dessus.

⁵ La *R.* avait été ordonnée par un décret du 19 fructidor II (5 sept. 1794) et régiee par une loi du 26 (26 *Rat. des Lois* n° 283 et 306), sur le rapport fait par L. Bourdon au nom du Comité d'instruction publique (*Archives nationales* XVIII 16 et 17). Par arrêté du même Comité, en date du 1^{er} jour complémentaire (17 sept.), l'Institut national de musique fut autorisé sur sa demande, à fournir 2000 exemplaires de chacun des hymnes, pour être distribués à chaque représentant du peuple, aux défenseurs de la patrie chargés d'un drapeau et aux citoyens.

⁶ Rapport à la Convention par M. J. Chénier, le 7 vend., an II (*Bull. des Lois* 4^e série n° 549. — *Arch. nat.* au VIII 17. — *Bibl. nat.* Le 9-909. — *Le Moniteur*, p. 42 et suiv.)

⁷ Rapport sur la fête des Victoires... (*Arch. nat.* AD. VIII, 17 et 19 vol. 8, p. 192. — *Bibl. nat.* Le 9 1002, 1006. — *Moniteur*, n° 31 du 1^{er} brum., p. 539.)

la Convention se donnait en spectacle et qui occupait la journée entière, fatiguaient le peuple sans l'amuser; les représentations théâtrales furent aussi abandonnées parce qu'elles excitaient l'avidité des entrepreneurs, et qu'une faible partie du peuple en profitait. La prépondérance appartient aux exercices physiques : gymnastique et évolutions militaires.

Les sections rassemblées dès le matin au signal donné par le carillon de la Samaritaine, se rendirent au champ de la Fédération avec drapeaux et flammes où la Convention, réunie à l'École militaire, et précédée de l'Institut national de musique arriva ensuite et se plaça sur un rocher présentant l'aspect d'une redoute, élevé au milieu du champ. Après le discours d'usage et l'exécution du *Chant du Départ*, les élèves du camp de Mars firent le simulacre de l'attaque d'une forteresse et l'enlèvement d'assaut aux grands applaudissements des assistants. Puis la Convention se dirigea vers le temple de l'Immortalité, situé entre le rocher central et l'École militaire et, les élèves de Mars, entourant les blessés des armées suivis du char de la Victoire, formèrent une marche triomphale qui fit le tour du champ, avant de rejoindre les représentants du peuple au temple de l'Immortalité. Les trophées d'armes et de drapeaux pris à l'ennemi ayant été déposés, le président, au nom du peuple français, grava sur une pyramide, le nom des armées de la République et de leurs victoires¹. L'audition d'un nouvel hymne, le *chant des triomphes de la France* appelé aussi le *chant des triomphes de la République française* (p. 86), dû à la collaboration de Labarpe et de Lesueur, est le seul événement à noter concernant la partie musicale². Cet hymne rappelle à la fois la *Marseillaise* et l'air de *Richard* (Si l'univers entier m'oublie), mais surtout le premier. C'est intentionnellement sans aucun doute, que Lesueur a fait son motif initial de cette réminiscence, qui revient à plusieurs reprises. La mélodie est originale et pleine de fierté; on y remarque beaucoup d'anticipations hardies pour l'époque, de même qu'une succession de tierces par mouvement descendant, à la basse (dans les premières mesures), qui pour n'être pas absolument nouvelles, témoignent d'une certaine liberté d'écriture. Lesueur n'a pas manqué non plus de faire usage du procédé dont la *Marseillaise* et le *Chant du Départ* tirent un de leurs principaux effets : l'altération de la tierce (19^e mesure). Au point de vue de l'orchestration, cette œuvre de Lesueur n'offre rien de bien marquant. Comme les précédentes, elle ne comprend que des instruments à vent dont la tâche est de suivre les parties vocales, mais non d'une façon constante. L'antériorité leur a ménagé des entrées successives et des repos, ce qui contribue à donner une certaine couleur à l'ensemble, en rompant avec la monotonie que présentent certaines œuvres où les instruments jouent tous à la fois et jusqu'à la fin. Notons aussi l'emploi des hautbois, absents de la plupart des morceaux de cette époque. Les parties séparées d'instruments ayant été publiées dans la 9^e livraison de *Musique à l'usage des fêtes nationales* (frimaire III, nov. déc. 1794) dont il a été fait ensuite un tirage à part, nous ne donnons ci-après — pour ce motif et pour les raisons sus-énoncées — que les parties de chant avec la réduction d'orchestre, accompagnée d'indications qui suffisent à faire connaître la part des instruments³.

La journée du 30 vendémiaire se termina par l'illumination d'un petit monument élevé sur le bassin des Tuileries où avait été placée une urne consacrée aux mânes des guerriers morts pour la défense de la Patrie, sur laquelle une députation de la Convention vint déposer au nom de la nation, une couronne de chêne⁴. Au théâtre des Arts (Opéra), on exécuta le *Chant du Départ* avant la représentation de *Toute la Grèce*, pièce patriotique en un acte de Lemoine jouée pour la première fois le 5 janvier 1794 et un *hymne à la victoire sur l'évacuation du territoire français*, précédé le ballet *Télémaque*.

La loi du 3 brumaire an IV (25 oct. 1795), sur l'instruction publique, institua diverses fêtes nationales annuelles, dont cinq d'entre elles avaient un caractère absolument moral. L'une d'elles, fixée au 10 prairial, devait être consacrée à la *Reconnaissance*. Lorsque l'on voulut fêter l'heureux début de la campagne d'Italie, dont le plan avait été combiné par le Directoire dans un but politique et économique, on songea un instant à fixer la cérémonie au 30 floréal (19 mai 1795⁵), mais l'approche du jour de la célébration de la fête de la Reconnaissance fournissant « une occasion naturelle d'en témoigner, « au nom de la nation française, une fête publique à ceux qui l'avaient le mieux mérité », une loi du 18 floréal (7 mai) confondit les deux fêtes en une seule⁶. Par un arrêté du 20 du même mois, le Directoire fit connaître les grandes lignes du programme⁷, détaillées dans un ordre postérieur⁸.

En conséquence, le 10 prairial an IV (29 mai 1796), la garde nationale prit les armes et se rendit au Champ de Mars, dit alors de la Réunion, pour y recevoir le Directoire, les ministres et le corps diplomatique. L'espace avait été décoré superbement et d'une façon toute nouvelle. Au centre, à la place de l'autel de la Patrie, était une plate-forme à laquelle on accédait par quatre larges rampes. Au bas de chacune étaient placés deux énormes lions; sur le monticule, 14 arbres représentant les armées et supportant des trophées de drapeaux et des boucliers sur lesquels était inscrit le nom de chacune d'elles. Une figure assise de la Liberté s'élevait au milieu, appuyant une main sur la Constitution et

1. Voir pour plus de détails : *Le Moniteur*, n° 33 du 24 oct. p. 145. — *Le Mercure* du 5 brum. III (26 oct. 1795), p. 219. — *Journal de Paris*, etc.

2. Ajoutons cependant que par lettre du 28 vendémiaire (19 oct.) le Comité d'instruction publique autorisa le citoyen Pervin à faire graver et distribuer au nombre de 12 000 exemplaires, une chanson dont il était l'auteur : « Ah ! quel beau jour ! quel a de charmes... »

3. Les strophes de Labarpe ont été publiées dans la *Décade philosophique*, t. III, p. 236.

4. C'est là que dix jours avant, avaient été déposés les cendres de J.-J. Rousseau.

5. Rapport du Dombrowski au Conseil des Cinq-Cents, séance du 7 floréal an IV — 26 avril 1796 (*Arch. nat. AD VIII. 17.*) — *Bull. des lois*, 2^e série, n° 396. — *Idem*, n° 387. — *Ordre spécial de la marche*, etc., in-4° (*Arch. nat. AD VIII. 19.*)

tenant dans l'autre, une baguette surmontée du bonnet de Guillaume Tell. Quatre trépieds, autour, exhalaient leurs parfums. Derrière le piédestal se trouvait un grand arbre chargé de nombreux drapeaux ennemis, dont les 21 récemment rapportés d'Italie par Murat sur l'ordre de Bonaparte. A droite et à gauche, des statues de Victoires et de Renommées.

Le Conservatoire ouvrit la fête par la symphonie militaire de L. Jadin, puis eurent lieu successivement les discours, des évolutions militaires, une distribution de couronnes de lauriers, et la remise des drapeaux aux députations des 14 armées. Dans les intervalles, le Conservatoire exécuta l'*Hymne à la Victoire*, de Coupgny et Gossec, le *chant des Victoires*, de Chénier et Méhul, un *hymne à la Victoire*, de Flins et Chérubini, le *chant martial*, de Lachabeussière et Gossec, quelques couplets du chant lyrico-bacchique (*chant du banquet républicain*), de Lebrun et Catel, et un chœur général des mêmes auteurs, que l'on ne désigne pas autrement.

Somme toute, la fête des Victoires, habilement ordonnée, fut majestueuse et fit une excellente impression sur le peuple, que la nouvelle des brillants succès de l'armée d'Italie avait comblé d'allégresse et qui saisit avec empressement l'occasion de saluer ses héros, par d'enthousiastes acclamations.

Presque tous les morceaux ci-dessus furent composés spécialement pour la circonstance. Le plus remarquable est sans contredit l'*Hymne à la Victoire*, de Chérubini (p. 89). Son allure est franche et vigoureuse, originale, sans réminiscences et d'un puissant effet. Après les énergiques accords du prélude et le chœur plein de fougue qui suit immédiatement, vient comme le calme après la tempête, une phrase douce d'un joli contour, chantée en *sol* par les haute-contre, qui se distingue autant par son caractère que par la simplicité des moyens. La mélodie ne s'écarte pas de la tonalité principale et l'harmonie comporte seulement l'accord parfait majeur, sans manquer pour cela d'élégance et de correction ; c'est une des particularités de ce morceau que d'être presque entièrement tonal et de conserver quand même l'intérêt et la variété. Signalons aussi dans ce passage, une marche d'harmonie et la délicatesse du dessin d'accompagnement confié aux clarinettes et bassons seuls, puis aux clarinettes et flûtes dialoguant d'une façon charmante. Les instruments concertent plus qu'ils ne doublent les parties chantantes, par instants ils laissent même les voix à découvert ; il en résulte une couleur et une série d'effets qui se perdent peut-être à l'exécution en plein air, mais qui ne sont pas pour déplaire au musicien qui recherche une œuvre pour sa valeur et son intérêt. Comme éléments extraordinaires, Chérubini a employé la *tuba corraëna* bien que son secours soit des plus restreints, et les instruments à percussion dont on n'abusait pas encore à son époque comme aujourd'hui. Nous ne nous expliquons pas comment il se fait que cet hymne soit resté complètement inédit ; nous avons dû le reconstituer entièrement d'après les parties manuscrites d'orchestre et de chant, sans nous préoccuper de l'édition in-octavo faite à l'époque, sous le n° 56 de l'*Ouvrage périodique de chansons et romances ciciques*, qui ne contient que la partie chantante et la basse chiffrée. Il faut croire que l'audition du 10 prairial fut unique, car nous n'avons pas relevé le titre de cette œuvre de Chérubini sur d'autres programmes.

Le *Chant du banquet républicain* de Catel (p. 97), n'a pas l'importance de l'hymne précédent. Il est plein d'entrain et d'un caractère gai, sans trivialité, qui contraste avec la sévérité inévitable des divers morceaux que nous avons eu à mentionner jusqu'ici. L'*allegretto* est d'un tour gracieux et les brillantes broderies de clarinette lui donnent une légèreté d'allure très séduisante. L'orchestre est traité délicatement sans manquer de sonorité et, chose peu fréquente alors, on remarque dans l'accompagnement quelques passages avec des contre-temps. Tel que nous le publions, c'est-à-dire dans son intégralité, ce morceau est inédit. Seule la partie de chant a été gravée avec la basse chiffrée, au *Magasin de musique* sous le n° 53 et le recueil des *Epoques*, ne l'a donné qu'avec le petit orchestre. C'est d'après les parties manuscrites ayant servi à la fête du 10 prairial — l'unique audition dont nous ayons connaissance — que nous avons reconstitué cette partition. Le poème a été inséré dans le *Moniteur* (n° 10 prairial, p. 998) et dans le *Mercur français* du 20 prairial (t. 22, p. 300). Les 8 strophes que nous donnons ci-après (p. 101) n'étaient pas toutes chantées ; celles qui sont marquées d'un astérisque ne figurent pas sur les parties manuscrites. Avec ces 8 strophes, ce chant n'avait pas reçu du poète sa forme définitive. En l'an IX, la *Décade-philosophique* (n° du 30 pluvi., t. 28, p. 369), en publia une nouvelle version augmentée de 4 strophes (Quelle est cette race — Quel choc — Tamise — Rois trompés), dans laquelle l'ordre des strophes était interverti et la 7^e (Vils tyrans) supprimée. Voici comment s'exprimait à ce sujet, le rédacteur de la *Décade* : « On connaissait plusieurs strophes de cette ode publiées à différentes époques. C'est pour la première fois qu'elles paraissent toutes rassemblées. L'auteur en a changé plusieurs et en a ajouté de nouvelles. 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. »

Avec le *Chant martial* de Lachabeussière et Gossec (p. 104), nous restons dans la série des petites compositions. Celle-ci n'est, en somme, qu'une chanson avec refrain en chœur précédée d'un prélude instrumental qui est la reproduction fidèle du chœur. N'y attachons pas plus d'importance que n'a voulu lui en donner l'auteur, bien qu'il ait employé dans son orchestration tous les éléments ordinaires (flûtes, clarinettes, cors et trompettes en ut, bassons), auxquels il a ajouté la *tuba corraëna* et les hautbois, ces derniers comme doublure des clarinettes. Ce chant ne paraît pas avoir été exécuté par la suite dans les fêtes officielles.

Plus considérable est l'*Hymne à la Victoire* du même auteur (p. 102), sans que sa valeur soit en proportion. Certes, on y trouve toujours les qualités de facture du vieux maître, mais l'inspiration n'est pas des meilleures et n'offre rien de saillant après ce que nous avons vu déjà. C'est peut-être la raison pour laquelle ce chœur n'a jamais été publié autrement que par voix seule (n° 52 des *Chansons et romances civiques*). Comme du précédent, le Conservatoire possède les parties séparées manuscrites et la partition autographe. Mentionnons comme additions à l'orchestration conçue selon le procédé habituel, la *tuba corca* en ut et le buccin en fa. Nous n'avons pas trouvé trace d'exécution postérieure.

Pendant plus d'une année encore, l'armée de Bonaparte marcha de succès en succès jusqu'à la réduction de l'Italie, et en dernier lieu de l'Autriche, définitivement consommée par le traité de Campo-Formio (17 oct. 1797). Dans l'intervalle, il avait été plusieurs fois question de célébrer quelques-unes des glorieuses journées où triomphèrent nos soldats, mais on se contenta de décréter à diverses reprises que l'armée continuait à bien mériter de la patrie, et c'est seulement lorsque le général Bonaparte vint à Paris remettre au Directoire l'original du traité de paix, qu'eurent lieu de nouvelles manifestations. Bien qu'elles se soient plus particulièrement adressées au « pacificateur du continent », l'armée s'y trouva néanmoins associée en la personne de son valeureux chef.

C'est le 20 frimaire an VI (10 déc. 1797), que le Directoire reçut solennellement le général Bonaparte dans la grande cour du Luxembourg ornée de tentures et de trophées, en présence du corps diplomatique, du corps législatif et des diverses autorités administratives. Nous n'entrerons pas dans le détail des incidents de la cérémonie longuement décrite dans le *Moniteur* (n° 82 et 83). La musique fut représentée par le Conservatoire, mais elle n'eut qu'un rôle accessoire et la foule plus curieuse de voir et d'acclamer le « libérateur de l'Italie », ne lui prêta qu'une attention distraite. Un seul morceau nouveau est à signaler, le *Chant du Retour* (Contemplez nos lauriers civiques) de Chénier et Méhul. On ne peut aujourd'hui juger cette production de Méhul dans son intégralité; il n'a été publié que la partition de chœur (n° 19 de l'édition in-folio du *Magasin de musique*), et la partie de chant, d'abord avec basse-chiffre (*Chansons et romances civiques*), puis avec petit orchestre militaire (*Les Epoque*s). Ces fragments ne suffisent pas pour motiver l'éloge ou la critique, mais ils permettent de constater que cette nouvelle composition de Méhul n'offre rien de plus remarquable que ce que nous connaissons déjà de lui. Les vers de Chénier ont paru dans le *Moniteur* du 22 frimaire.

Un dîner d'apparat fut offert au général à l'issue de la réception et le Conservatoire y prit part d'une façon assez originale. Entre chaque toast, il eut à exécuter les morceaux suivants : 1° Amour sacré de la Patrie (de la *Marseillaise*); 2° le *Chant d' Retour*; 3° *Veillons au salut de l'Empire*; 4° symphonie d'un caractère majestueux; 5° marche d'un caractère grave; 6° pas de charge; 7° *Ça ira*; 8° Mourir pour la patrie (de la chanson de *Roland*, de Rouget de Lisle); 9° *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?*; 10° L'amitié franche et pure; 11° Air du *Camp de Grand-Pré*; 12° le *Chant du départ*.

La France n'en avait pas fini avec les guerres étrangères, et plus d'une fois encore, ses armées illustrèrent son drapeau, mais c'en était fait des célébrations publiques et solennelles. Cependant, on ne pouvait méconnaître la nécessité d'exciter la valeur et de récompenser le courage des soldats. Une loi en date du 11 vendémiaire an VIII (3 oct. 1799) institua donc des récompenses nationales. Le nom des soldats et officiers se distinguant par une action d'éclat devait être inscrit sur un livre appelé les *Fastes militaires*, déposé au Panthéon et porté, tous les ans avec pompe, au Champ de Mars sur l'autel de la patrie par le Directoire, le jour de la fête de la Reconnaissance. Enfin, des honneurs particuliers devaient être rendus aux généraux morts sur le champ de bataille (*Bull. des lois*, 2^e série, n° 3318).

Ne terminons pas sans signaler les deux fêtes données à l'occasion de la publication de la paix, le 30 ventôse an IX (21 mars 1801) et le 18 brumaire an X (9 nov. 1801). Cette dernière fut considérable et la musique y tint une large place. Le programme du concert donné par le Conservatoire au temple de la Paix était ainsi composé : *symphonie* de Gossec; *hymne à la République*, Gossec; *symphonie*, Haydn; *hymne religieux*, Lesueur; *ouverture*, Méhul; *chant d'allégresse*, Martini; *symphonie*, Haydn; *hymne à la paix*, Méhul. Des orchestres militaires, formant un total de 300 exécutants, furent employés successivement à la fête nautique, à la pantomime et au concert. En outre, 200 musiciens furent requis pour les danses populaires.

HYMNE SUR LA REPRISE DE TOULON

Trio sans accompagnement

1793

Voir Notice p. 63.

Musique de
GATELPoésie de
M. J. CHÉNIER

HAUTE-CONTRE
TAILLE

BASSE

Tou - lon re - de - ve au fran - çais, N'attend plus ses re - gards sur une
ou - de rap - ti - ve, Son zoe pu - ri - fi - é par nos jus - tes fac - ès. Me - nace Al. bi. ou fu - gi.
en - do rap - ti - ve, Son zoe pu - ri - fi - é par nos jus - tes sur - ces Me - nace Al. bi. ou fu - gi.
- ti - ve. Les feux qu'ont al - lu - més des en - ce - mis per - vers, Di - ri - gés contre eux
- ti - ve. Les feux qu'ont al - lu - més des en - ce - mis per - vers, Di - ri - gés contre eux
né - mes, Ont foudroyé leurs té - tes, Et leurs vais - seaux, tyrans des mers, Sont poursui -
né - mes, Ont foudroyé leurs té - tes, Et leurs vais - seaux, tyrans des mers, Sont poursui -
vis par les tem - pé - tes, Sont pour - sui - vis par les tem - pé - tes.
vis par les tem - pé - tes, Sont pour - sui - vis, sont pour - sui - vis par les tem - pé - tes.

II

Il sera partout abattu,
Le rival insolent d'un peuple maginaire;
Le français, aux combats, marche avec la vertu
Et l'anglais marche avec le crime.
Le pouvoir éternel, qui s'élève au haut des cieux,
Du peuple souverain protège le génie;
Et les éléments furieux
S'arment contre la tyrannie.

III*

Les esclaves cherchent les rois;
Toulon vomit au loin ses habitants coupables;
D'autres mortels plus pars invoquant nos loix,
Sur ses rivages mémorables,
Abandonnant des cours l'azyle corrompé,
D'autres traverseront la liquide campagne,
Et viendront chercher le bonheur
Au port sacré de la Montagne.

IV

Anglais, vos serviles vasesaux,
Teints de sang qui coula sous les remparts de Gènes,
D'une cité française osant souiller les eaux,
Voulez nous apporter des chaînes.
Les nôtres à Plymouth portant l'épée,
Consulteront la Manche à des brigands assomés;
Et le jour de la liberté
Laira sur la sombre Yamise.

V

En vain vous prétendez encor
Appesantir sur l'onde un trident tyrannique,
Bas, ministres, guerriers, vainqueurs avec de l'or,
Triomphants par la foi punique,
L'univers se soulève; il remet en nos mains
Le soin de recouvrer le public héritage;
Et les bras des nouveaux Romains
Renverseront l'autre Carthage.

VI

Lève-toi, reprends tes lauriers;
Ceux d'Ivire et de fleurs ta tête enorgueillie,
Fille de l'Océan, dont les flots nourriciers
Baignent la France et l'Italie.
Sur ton sein généreux porte nous les trésors
De l'onde Adriatique et des mers de Byzance;
Appelle et conduis dans nos ports
Les doux tribus de l'abondance.

VII*

Peuple libre et triomphateur,
Français, votre destin fera le sort du monde;
C'est un soleil français dont l'éclat bienfaitteur
Réjouit, anime et féconde.
Tout ressent, tout hérit ses rayons pénétrants,
Tout fait, en fluvoyant, cet autre fœtaléaire;
Son feu qui brûle les tyrans,
Nourrit les peuples qu'il éclaire.

LE CHANT DES VICTOIRES

1794

Poésie de

M. J. CHÉNIER

Voir Notice p. 68.

Musique de

MÉHUL

Mouvement de Marche.

CHANT

Fuy - ant ses vil - les con - né - es, l' - ère orgueilleux et ja - loux, A

Mouvement de Marche.

RÉDUCTION

vu s'a - baisser devant nous Les deux sommets des Py - ré - né - es. Ses ty - rans, ses in - qui - si -

- leurs, Dans Mu - drid vont payer leurs cri - mes; d'in - jus - tes sa - cri - fi - ces. Devien -

REFRAIN

- drent de jus - tes vic - ti - mes. Gloire au peu - ple fran - çais, il sait ven - ger ses

droits, Vi - ve la Ré - pu - blique, et pé - ris - sent les

rois, Vi - va la Ré - pu - bli - que et pé - ris - sent les rois,

II

De braves éveillons la cendre;
O Français, sortez du cercueil;
La liberté dans Rome en deuil,
Du haut des Alpes va descendre;
Disparaissez, prêtres impars;
Fuyez! impuissantes cohortes:
Cannille n'est plus dans vos portes,
Et les Gaulois sont à vos portes.

Gloire au peuple français etc.

III*

Avare et perfide Angleterre,
La mer gémit sous tes vaisseaux,
Tes voiles pèsent sur les eaux,
Tes forçats pèsent sur la terre,
Tandis que nos vaillants efforts
Brisent ton trident despotique.
Vois l'abandon vers nos ports
Accourir des champs d'Amérique.

Gloire au peuple français etc.

IV

Lève-toi, sors des mers profondes,
Cadavre fumant du Vengeur;
Toi, qui vis le Français vainqueur
Des Anglais, des feux et des ondes,
D'où partent ces cris déchirants?
Quelles sont ces voix magnanimes?
Les voix des braves aspirants,
Qui chantent du fond des abîmes.

Gloire au peuple français etc.

V

Fleuras, tes champs dignes de mémoire,
Monument d'un triple succès,
Fleuras, champs aimés des Français,
Semés trois fois par la victoire;
Fleuras, que ton nom soit châté
Du Tage au Rhin, du Var au Tibre:
Sur ton rivage ensonglé
Il est écrit: l'Europe est libre.

Gloire au peuple français etc.

VI*

Ostende, reçois nos cohortes;
Nantes, courbe-toi devant nous;
Auberges et Gand, rendez-vous;
Charleroi, Mons, ouvrez vos portes.
Bruxelles, devant tes regards,
La liberté va luire encore:
Plaintive Liège, en tes remparts,
Reçois le drapeau tricolore.

Gloire au peuple français etc.

VII*

Rois enjagés, lâches esclaves,
Vils ennemis du genre humain,
Vous avez fui le glaive en main,
Vous avez fui devant nos braves.
Et de votre sang détesté
Abreuvant ses vastes racines,
Le chêne de la liberté
S'élève aux cieux sur vos ruines.

Gloire au peuple français etc.

VIII

Dans nos cités, dans nos campagnes,
Du peuple on entend les accents:
Écho des fleuves et des mers
Répond à l'écho des montagnes.
Tout répète ces noms touchants:
Victoire, Liberté, Patrie;
L'Europe se mêle à nos chants,
Le genre humain se lève et crie:

Gloire au peuple français etc.

HYMNE A LA VICTOIRE SUR LA BATAILLE DE FLEURUS

1794

Poésie de
LEBRUN

Voir Notice p. 64 et 65.

Musique de
CATEL

Allegro.

CHANT

C'est en vain que le Nord se - fu - - te Et vo - mit d'af - freux ba - il -

Allegro.

RÉDUCTION

- lous. Leur corps est pro - nis aux vil - lous de no - tre

France tri - ompha - - te. Fleu - rus, les champs couverts de morts. *Al. les. tend.*

les heu - reux ef - forts De la vo - leur Bé - pa - bli - ca - - se, Tes

champs fu - reux par nos ex - ploits Ont tra - hi l'es - poir et la hai - - se fi - cent

The musical score is presented in two systems: 'CHANT' (Vocal) and 'RÉDUCTION' (Piano). The vocal line is in a single treble clef with a common time signature (C). The piano reduction is in grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The tempo is marked 'Allegro.' at the beginning of the piece. The lyrics are written below the vocal line, with some words in italics indicating a change in tempo or dynamics. The score consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

CHOEUR

mille es - cla - ves des rois. Non, non, il n'est rien d'in - pos - si - ble à qui pré -

- tend vain - cre ou pé - rir. Ce cris vi - vre li - bre ou ma -

- rir. Est le ser - ment d'é - tre in - vin - ci - ble.

II

Parais aux flots de ces ravines
Dont le bruit sème la terreur,
Ils s'avançaient et leur fureur
Méditait de vastes ruines.
Leurs vœux se dispersaient en biens;
Du meurtre de nos citoyens
Ils ensanglantaient leurs pensées;
Ils ont paru! Mais ils ont fui
Comme ces feuilles dispersées
Qu'Éole souffle devant lui.

Chœur Non, non, etc.

III*

Le Dieu qui célèbre nos fêtes,
L'Eternel combattait pour nous;
L'Eternel dirigeait nos coups,
Et frappait leurs coupables têtes.
O Fleurus! ô vaste cercueil,
Où des rois expire l'orgueil,
Où périt l'insulaire avare;
C'est là qu'un fer de nos soldats,
L'Anglais fourbe, lâche et barbare,
A payé ses assassinats.

Chœur Non, non, etc.

IV

Soleil, témoin de la victoire,
Applaudis ces brillants succès;
Sois fier d'éclairer des français,
Répands tes feux et autre gloire.
Que sur leurs trônes chancelans
Tous les rois pâles et tremblans
Craignent la même destinée;
Enfin les peuples ont leur tour
Et leur justice aulxée
Les venge d'un aveugle amour.

Chœur Non, non, etc.

V*

Il n'est plus de lâches obstacles.
Vainqueurs sur la terre et les flots
Tous les Français sont des héros.
Liberté! Voilà tes miracles.
L'ombre de nos seuls étendards
Fait tomber les tours, les remparts.
Le Brabant nous ouvre ses portes;
Et le souffle de nos guerriers
Précipite au loin ses cohortes
Qui menaçaient nos foyers.

Chœur Non, non, etc.

VI*

O renommée! A ces nouvelles,
A ces prodiges que tu vois,
Prête l'éclat de tes cent voix:
Ranime les rapides ailes!
Vo, par un fidèle rapport,
Glacer les despotes du Nord;
Conte au Danube, au Boristhène,
Que vengeur de sa liberté,
Le Français, de Sparte et d'Athènes
Surpasse l'antique fierté.

Chœur Non, non, etc.

LA BATAILLE DE FLEURUS

CHŒUR A 3 VOIX D'HOMMES

1794

Voir Notice p. 65.

Poésie de

LEBRUN

Musique de

CATEL

très animé.

HAUTE-CONTRÉ

TAILLE
BASSE

RÉDUCTION

très animé.

ff *TUTTI*

10

Non, non, non, il n'est rien d'impos- si - ble, il n'est rien d'impos- si - ble, il n'est rien d'impos- sible, A qui pré - tend vaincre ou pé -

ri - r, A qui pré - tend vaincre ou pé - rir, vaincre ou pé - rir; vaincre ou pé - rir;

Ge cri - vi - vre li - bre ou mou - rit, Est le ser - ment, est le ser -

Ge cri - vi - vre li - bre ou mou - rit, Est le ser - ment, est le ser -

40

- ment d'être in - vin - ci - ble.

- ment d'être in - vin - ci - ble.

Flu.

Flu - rus, les champs couverts de morts At - tent les heu - reux ef - forts De la va - leur ré - pu - bli -

- rus, les champs couverts de morts At - tent les heu - reux ef - forts De la va - leur ré - pu - bli -

- cai - ar, Tes champs fa - meux par nos ex - ploits, par nos ex - ploits, Ont tra -

- cai - ar, Tes champs fa - meux par nos ex - ploits, par nos ex - ploits, Ont tra -

60 45 Presses.

- hi l'es - poir et la loi - ne De cent mille es - cla - ves des rois, Ont tra -

- hi l'es - poir et la loi - ne De cent mille es - cla - ves des rois, Ont tra -

Presses.

70

- hi l'es - poir et la loi - ne De cent mille es - cla - ves des rois, Ont tra - hi l'es - poir et la

- hi l'es - poir et la loi - ne De cent mille es - cla - ves des rois, Ont tra - hi l'es - poir et la

80 4^e 2^e 100

Roi - se, Out tra - hi l'es - poir et la hui - se De cent mille es - cla - ves des De cent mille es -
 hui - se, Out tra - hi l'es - poir et la hui - se De cent mille es - cla - ves des De cent mille es -

110

- cla - ves des rois, De cent mille es - cla - ves des rois, De cent mille es - cla -
 - cla - ves des rois, De cent mille es - cla - ves des rois, De cent mille es - cla -

120

- vas des rois.
 - vas des rois.

Moderément. *p*

Pr. reils aux flots de ces ru - vi - nes. D'est le bruit
 Pr. reils aux flots de ces ru - vi - nes. D'est le bruit

STROPHES

Moderément. *Chor.*

Corn, Bass, Snare, Tom

10 *p*

se - me la ter - reur, ils s'a - van - çaient et leur fa - veur.
 se - me la ter - reur, ils s'a - van - çaient et leur fa - veur.

Mé-di-bit de vas-tos ru-i-nes, Leurs
 Mé-di-bit de vas-tos ru-i-nes, Leurs

vieux se dis-pu-toient ans biens; Du neur-tre de nos ci-to-yens,
 voux se dis-pu-tient nos biens; Du neur-tre de nos ci-to-yens,

Ils ex-san-glu-ent leurs pen-sé-es, Ils ont pa-
 Ils ex-san-glu-ent leurs pen-sé-es, Ils ont pa-

-rul Mais ils ont fai, Com-me ces
 -rul Mais ils ont fai, Com-me ces

feuil les dis-per-sés Qu'E-o-le souf
 feuil les dis-per-sés Qu'E-o-le souf

fle - de - vant lui, Qu'E - o - le
 fle - de - vant lui, Qu'E - o - le

souf - - fle de - - vant lui, Qu'E - - o - - le
 souf - - fle de - - vant lui, Qu'E - - o - - le

souf - - fle de - - vant lui.
 souf - - fle de - - vant lui.

Grave.
 Grave.
 2^{de} STROFPE

10

- leil, So leil, té-moin de la vic-toi-re, Applaudis ces brillants sur -

- leil, So leil, té-moin de la vic-toi-re, Applau.

Clar.

Brak. tacet *TUTTI*

20

- dis ces bri-l lants sur - ces, Sois fier d'é-clai - rer des fran-çais, Ré-pands les feux et no-tre gloi - re,

- dis ces bri-l lants sur - ces, Sois fier d'é-clai - rer des fran-çais, Ré-pands les feux et no-tre gloi - re,

TUTTI

30

So leil, So leil, Applaudis ces brillants sur - ces, Sois fier d'é-clai - rer des fran-
Sois fier d'é-clai - rer des fran-
Sois fier d'é-clai - rer

So leil, So leil, Applaudis ces brillants sur - ces, Sois fier d'é-clai - rer des fran-
Sois fier d'é-clai - rer des fran-
Sois fier d'é-clai - rer

Clar.

Brak.

cresc. *Allegretto.*

- çais, Ré-pands les feux et no-tre gloi - re, Que sur leurs

- pands les feux et no-tre gloi - re, Que sur leurs tré - ses chaus - sés, Que sur leurs

TUTTI *Allegretto.* *Clar.*

Cresc. *f* *ff* *p* *f* *p* *ff* *f* *p* *ff*

40

tré - ses chaus - sés, Tous les rois pa - les et tremblants, Que sur leurs tré - ses chaus - ce -

tré - ses chaus - sés, Tous les rois pa - les et tremblants, Tous les rois pa - les et tremblants, Que sur leurs tré - ses chaus - ce -

TUTTI *ff*

60

lans, Tous les rois pa- les et trem- blans, Craignent la même des- ti- né- e, Craignent la même des- ti- né- e.
 Crai- gnent la même des- ti- né- e, Craignent la même des- ti- né- e.

lans, Tous les rois pa- les et trem- blans, Craignent la même des- ti- né- e, Craignent la même

e, Craignent la même des- ti- né- e, Craignent la même des- ti- né- e. En fin les
 né- e, Crai- gnent la même des- ti- né- e, Craignent la même des- ti- né- e. En fin les

des- ti- né- e, Craignent la même des- ti- né- e, Craignent la même des- ti- né- e. En fin les

60

peuples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les
 groupes ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les

peuples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les

peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les

peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les

peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les peu- ples ont leur tour, En fin les

leur jus- ti- ce ma- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e.

leur jus- ti- ce ma- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e.

leur jus- ti- ce ma- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e, Les ven- ge- des- ti- né- e.

TUTTI

al Coda 1^o tempo.

du a, veugle a - mour. So - leil, So, leil, té, moine de la vie -

du a, veugle a - mour, al Coda. So - leil, So, leil, té, moine de la vie -

Arch. Tract.

90

- toi - re, Applau - dis ces heilans suc - ces, Sois fier d'éclairer des fran - çais, Sois fier d'éclairer des fran - çais, Sois fier d'éclairer des fran - çais, Sois fier d'éclairer des fran - çais.

- toi - re, Applau - dis ces heil - lus suc - cis, Sois fier d'é - clairer des fran - çais.

p *mf* *f*

CODA

- çais. Répondtes leur et no, tre gloi - re. En - fin les peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour.

- çais. Répondtes leur et no, tre gloi - re. En - fin les peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour.

p *mf* *f* *Crece.*

160

peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour.

peu - ples ont leur tour, En - fin les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour, Les peu - ples ont leur tour.

f *ff*

tour,

tour.

LE CHANT DES TRIOMPHEs DE LA FRANCE

CHŒUR A 4 VOIX

1794

Voir Notice p.70.

Poésie de
LAHARPEMusique de
LESUEUR

Largement et sans vitesse.

DESSUS HAUTE-CONTRE

TAILLE BASSE-TAILLE

REDUCTION

B^{te} CONTRE

TAILLE

Bass. Clar.

Ces. Basses. Sopr.

Basses. Sopr.

Viv et forcé.

Quando des man.

Quando des men.

la - ges de Py - ri - ue, Par ses pha - lan - ges re - ver - sé, Cou - ne un tor.

la - ges de Py - ri - ue, Par ses pha - lan - ges re - ver - sé, Cou - - ne un tor.

rent que l'un - de ex - tra - ue, Tombait les - pagnol courrou - cé. Quand les deux ai - gles al - li -

rent que l'un - de ex - tra - ue, Tombait l'is - pagnol courrou - cé. Quand les deux ai - gles al - li -

TOUS à deux-voix.

TOUS à deux-voix.

Ces. Basses. Sopr.

es, D'un mé - me coup ha - ni - li - es, S'en fu - yant loin de nos remparts, Quand les deux ai - gles al - li -

es, D'un mé - me coup ha - ni - li - es, S'en fu - yant loin de nos remparts, Quand les deux

diver.

poco f

prec

es, d'un mè-ne coup hu-mi-li-és, S'en-fa-yoient loin de vos ren-parts,
 ai-gles al-li-és, Quand les deux ai-gles S'en-fa-yoient loin de vos ren-parts,—

(A prise solo)
 Et que d'un ef-fort hé-ro-ï-que, Les con-qué-rants de la Bel-gi-que
 Et que d'un ef-fort hé-ro-ï-que, Les con-qué-rants de la Bel-gi-que

H. Haut. Clar.
 85. 87.
 Tromp. Cors
 Tromb.
 Euxes.
 Serp.
 Bois
 Claires.

E-crasaient les fiè-res le-ô-pards, Et que d'un effort hé-ro-ï-que,
 -gique E-crasaient les fiè-res le-ô-pards, Et que d'un effort hé-ro-ï-que.

Haut. Clar.
 H. Haut. Clar.
 87.
 Tromb.
 Claires.
 Euxes.
 Serp.

Les con-qué-rants de la Bel-gi-que E-cra-saient les fiè-res le-ô-
 -ï-que, Les con-qué-rants de la Bel-gi-que E-cra-saient les fiè-res le-ô-

Tutti
 87.
 Tutti
 pp

Voix vite et ferme.

- pards, E.cra - saient les fiers lé - o - pards, E.cra - saient les fiers lé - o - pards.

II

Un cri de deuil et d'épouvante
Ebranla les mers et le ciel,
Et de la Tamise troublante
Retentit jusques au Tessel.
Alors la Muse de la Seine,
Sur les tours de Valenciennes }
Monta, ceinte des trois couleurs; }
Et touchant sa Lyre savante, }
Eleva sa voix éclatante }
Et chanta l'hymne des vainqueurs. }
} *da*

III

Quel pouvoir unit et rassemble
Cette foule de Nations?
Quel Dieu les fit marcher ensemble,
Oubliant leurs dissensions?
Vienne et Berlin, cités réelles,
Joignant leurs enseignes royales, }
De rivales, deviennent sœurs; }
Et le Batave tributaire }
Démont sa haine héréditaire, }
Pour ses antiques oppresseurs. }
} *da*

IV

Je vois l'Anglais, je vois l'Ibère,
Rangés sous le même étendard.
Ont-ils en vain juré la guerre
Sur les rochers de Gibraltar?
Où donc est la vieille balance
Qui tenait dans la défiance
Tant de rivaux, tant d'ennemis?
Qui donc a rompu l'équilibre?...
Un peuple a dit: "Je serai libre!" }
Et tous les trônes sont unis. }
} *da*

VIII*

Le Rhin s'est troublé dans ses ondes,
À l'aspect de nos armements;
Du sein de ses grottes profondes
Il poussa des gémisséments.
Le bruit de sa voix éplorée
Vint frapper l'orgueilleuse Sprée, }
Et le Danube usurpateur; }
Barotant Cologne soumise }
Et Bruxelles deux fois conquise }
Par un pouvoir libérateur. }
} *da*

IX*

Des Français immortel Génie,
Songe, parmi tant de barrières,
Que la hideuse tyrannie
S'est assise dans tes foyers.
Elle est, pour mère l'ignorance:
Ces deux monstres ont sur la France }
Épanché leur glas noir poison; }
Guéris ses maux, taris ses larmes, }
Et joins aux succès de nos armes }
Les triomphes de la raison. }
} *da*

X

Que la sagesse protectrice
De la paisible égalité,
Soit la seule domitatrice
Des enfants de la Liberté;
Que l'anarchique turbulence,
Et la sanguinaire dévotion }
S'éteignent à sa voix; }
Que sa main ferme et véterable }
Elevé sa monument durable }
Qui s'aît pour base que les Lois! }
} *da*

V*

Mais de ces hordes étrangères,
Qu'ont produit les débordemens?
Elles ont franchi nos frontières,
Pour y laisser leurs ossements.
Tout ce tabosse de puissance
N'est plus qu'une ruine immense, }
Objet d'insulte et de mépris. }
Ce faisceau de sceptres sans gloire, }
Frappé des mains de la victoire, }
Se brise et tombe en longs débris. }
} *da*

VI*

Vous favez, à troupe superbe!
Vous favez!... Et votre fierté
Promettait de tarber sous l'herbe
Le temple de la liberté.
Ligue impuissante et mercenaire!
Une dépoille imaginaire }
Trompa les vœux de votre orgueil; }
Et de ce char de la vengeance, }
Qui devait rouler sur la France, }
Vous descendez dans le cercueil! }
} *da*

VII*

Vos espérances mensongères
Vous partageaient nos régions;
Et vos plus puissantes barrières
Sont en proie à nos légions.
Les monts qui bordent l'Ibérie,
Les boulevards de l'Espagne }
S'abaissent devant nos drapeaux; }
Leurs défenseurs demandent grâce; }
Et déjà la foudre menace }
L'héritage des Palatins. }
} *da*

(*) Strophes supprimées à l'exécution.

VI

HYMNE A LA VICTOIRE

pour Choeur et Orchestre militaire

1796

Voir Notice p. 75.

Poésie de

FLINS

Musique de

CHERUBINI

Petites Flûtes 1

Clarinettes en UT 2

Trompettes en UT 3

Cors en UT 4

Trombones 5

Tuba Corva 6

DESSUS 7

HAUTE-CONTRÉ 8

TAILLE BASSE 9

Bassons Serpent 10

Grosse Caisse et Cymbales 11

REDUCTION

Col. Petites Flûtes.

h 2

BYRNE A LA VICTOIRE

First system of the musical score, measures 1-4. The score is arranged in a grand staff with staves numbered 1 through 11. Staves 2, 5, 6, and 11 contain rests. Staves 3, 4, and 10 contain rhythmic patterns. Staff 10 includes the instruction "Basso real" above the staff.

Piano accompaniment for the first system, measures 1-4. It consists of two staves (treble and bass clef) with a continuous eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Second system of the musical score, measures 5-8. The score is arranged in a grand staff with staves numbered 1 through 11. Staves 2, 5, 6, and 11 contain rests. Staves 3, 4, and 10 contain rhythmic patterns. Staff 10 includes the instruction "Basso et bery." above the staff. The system concludes with the instruction "Basso et bery." above the staff.

Piano accompaniment for the second system, measures 5-8. It consists of two staves (treble and bass clef) with a continuous eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

7 Fil - le ter - ri - ble de la guer - re Et mère ai - mi - ble de la paix. Ou - bli -
 8 Fil - le ter - ri - ble de la guer - re Et mère ai - mi - ble de la paix. Ou - bli -
 9 TOUTE Et mère ai - mi - ble de la paix. Ou - bli -
 10 Basses Basses et Sep.

ous les sangs forts Dont la main trop sou vent, dont la main trop sou vent é - pouvan - te la
ous les sangs forts Dont la main trop sou vent, dont la main trop sou vent é - pouvan - te la
ous les sangs forts Dont la main trop sou vent, dont la main trop sou vent é - pouvan - te la

Basses

cresc.

ter - re, é - pouvan - te la ter - re. Ne sou - geons plus qu'à
ter - re, é - pouvan - te la ter - re. Ne sou - geons
ter - re, é - pouvan - te la ter - re. Ne sou - geons

Basses

cresc.

tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits.
 plus qu'à tes bien-faits, qu'à tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits.
 plus qu'à tes bien-faits, qu'à tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits, Ne son-geons plus qu'à tes bien-faits.

Ensemble et perp.
Col Phéas
 FIN
 soli
 Ou Va
 FIN

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

va, fa-ta-le vie-toi-re, Sous le joug des tyrans di-vers, Couber cent peu-gles dans les fers, Et de tes fa-vo-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

-ris la dé-testa-ble gloi-re, De deuil a rempli l'air, vers, De deuil a rempli l'air, vers, Mais son-

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

ta hui-ten te bas, au- re, De trois-ents té-ros entou- re.

f *p* *f* *p*

Tron *serp.*

f *p* *f* *p*

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

no-ble chute illus- tré, Le vaï-queur de Xer-xès Vit fuir l'Asie en té- re devant le

p *f* *p* *f* *p* *f* *p*

serp.

f *p* *f* *p* *f* *p*

ba-tailon sa-éré, Vil-ler l'Asie ou-tie-re devant le ba-tailon sa-éré.

II

Souvent la gloire de nos armes
 Nous ravit des objets chéris,
 Le fer moissonne nos amis;
 La cruelle victoire arrose de nos larmes
 La froide tombe de nos fils. *(bis)*
 Mais ils vivent dans la mémoire;
 En mourant pour la liberté,
 Leur nom jusqu'aux cieux est porté.
 Et sur un livre d'or, la prophétique histoire *(bis)*
 Les vante à l'immortalité.

III

Qui peut arrêter dans sa course
 Ce feu rapide et destructeur?
 L'Eridan frémit de terreur,
 Le Tibre épouvanté, remontant vers sa source,
 Nourme avec effroi son valaquour. *(bis)*
 Fatigués de leur propre gloire,
 Un jour les généraux français,
 Formeront de plus doux souhaits:
 Quelque triomphe encor, des maïas de la victoire *(bis)*
 Bientôt nous recouvrans la paix.



PUBLIÉES EN PARTITION

(FORMAT BIBLIOTHÈQUE) — (LEDC)

| | | La Partition | Les Parties et le Plan | Chaque partie séparée |
|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|------------------------------|-----------------------------|
| ADAM (A.) | Ouverture de <i>Si j'étais Roi</i> | 5 » | 14 » | 4 » |
| BACHMANN (G.) | Chanson du Bon Vieux Temps, <i>Gavotte</i> | 1,50 | 5 » | 1 » |
| BROUSTET (E.) | Rêve après le Bal, <i>Scherzo</i> | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| DESORMES (L. C.) | Célèbre Sérénade de Mandolines, pour Instruments à Cordes | 0,50 | 1,20 | 0,30 |
| DUBOIS (TH.) | Trois Petites Pièces, <i>formant Suite de Concert</i> | 3,50 | 10 » | 1 » |
| DOUNOD (CH.) | Fantaisie sur l' <i>Hymne National Russo</i> , et Piano-Pédaler (ou Piano seul par C. SAINT-SAËNS) | 6 » | 25 » | 1 » |
| HILLEMACHER (P. L.) | Cinq Romances sans Paroles de F. MENDELSSOHN <i>arr. en Suite de Concert</i> | 6 » | 20 » | 1 » |
| — | Premier Entr'acte de <i>Saint-Mégrin</i> | 2 » | 4 » | 0,75 |
| — | Deuxième Entr'acte de <i>Saint-Mégrin</i> | 2 » | 4 » | 0,75 |
| — | Retraite avec Partie de Piano obligée | 2 » | 4 » | 1 » |
| HÛÉ (G.) | Prélude de <i>Rubezahl</i> , <i>Légende Symphonique</i> | 2,50 | 8 » | 1 » |
| — | Réverie | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| — | Sérénade | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| PESSARD (E.) | La <i>Marsillaise</i> , <i>Hymne National</i> | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| — | Menuet des Petits Violons de <i>Capitaine Fracasse</i> , pour Instruments à Cordes | 1 » | 3 » | 1 » |
| — | Pièce en <i>La victoire</i> (publiée pour Piano sous le titre de BOUTADE) | 2 » | 6 » | 1 » |
| — | Suite d'Orchestre sur <i>Taborin</i> , Prélude, Entr'acte, Menuet et Airs de Ballet | 8 » | 25 » | 1,50 |
| PIERRÉ (G.) | Chanson de la Grand-Maman, pour Instruments à Cordes | 1 » | 3,50 | 0,75 |
| — | Fantaisie-Ballet, pour Piano et Orchestre | 8 » | 25 » | 1,50 |
| — | Sérénade, pour Instruments à Cordes | 1 » | 3 » | 0,75 |
| — | Trois Pièces, <i>formant Suite de Concert</i> | 5 » | 10 » | 1 » |
| — | Album pour mes Petits Amis, Six Pièces | | | |
| Les Muses réunies ou au recueil de M. Net | N° 1. Pastorale, <i>Quintette</i> , pour Instruments à Vent | 1 » | 3 » | 0,75 |
| | N° 2. Farandole | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| | N° 3. La Veillée de l'Ange Gardien, pour Instruments à Cordes | 1 » | 3 » | 0,75 |
| | N° 4. Petite Gavotte | 1 » | 4 » | 0,75 |
| | N° 5. Chanson d'Autrefois, pour Instruments à Cordes | 1 » | 3 » | 0,75 |
| | N° 6. Marche des Petits Soldats de plomb, avec Partie de Piano obligée | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| HÛÉ (G.) | Gausserie | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| POISE (FERD.) | Entr'acte de <i>Joli Gilles</i> | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| — | Pas des Pierrots et des Pierrettes de <i>Joli Gilles</i> | 2 » | 6 » | 1 » |
| SCHNÉKLÛD (G. A.) | Aubade-Pizzicato, pour Instruments à Cordes | 0,50 | 1,20 | 0,30 |
| PIERRÉ (G.) | Concerto en <i>Un mouvement</i> , pour Piano, avec accompagnement d'Orchestre | 15 » | 30 » | 1,50 |
| — | Air de Louis XIII de H. GHYS | 1,50 | 4 » | 0,75 |
| — | Marche Solennelle | 5 » | 12 » | 1 » |
| — | Première Suite, pour Orchestre | 15 » | 40 » | 2 » |
| VERDI (G.) | Marche des Trompettes de <i>Aida</i> | 2,50 | 8 » | 0,75 |
| LEMAIRE (G.) | Minnetto, pour Instruments à Cordes | 1 » | 2 » | 0,75 |
| PESSARD (E.) | Berceuse, 1 ^{re} Version pour Grand Orchestre | 1,50 | 5 » | 0,75 |
| — | 2 ^{de} Version pour Petit Orchestre | 1,50 | 4 » | 0,75 |
| VERDI (G.) | Prélude de <i>Aida</i> | 2 » | 6 » | 0,75 |
| PIERRÉ (G.) | Almée, Air de Ballet, Danse sous le titre de "PAS DU SABRE" | 2,50 | 7 » | 1 » |
| — | Pantomime | 2 » | 7 » | 1 » |
| FOCHEUX (J.) | Réverie | 1 » | 3 » | 0,75 |
| PIERRÉ (G.) | <i>Le Collier de Saphirs</i> , Suite d'Orchestre | 7 » | 25 » | 1,50 |
| HESS (CH. L.) | Ouverture du <i>Dîner de Pierrot</i> | 3,50 | 10 » | 1 » |
| BORODINE (A.) | Petite Suite | 12 » | 32 » | 2,50 |

(*) LA MÊME pour Musique Militaire.

N.-B. Tous ces morceaux étant marqués prix Net, pour recevoir FRANCO, envoyer le prix indiqué.

NOTA. — Cette publication nouvelle constitue une bibliothèque de "Leçons d'Orchestration" à l'usage de MM. les Artistes et Amateurs qui, aujourd'hui, ne peuvent se procurer que bien rarement et avec beaucoup de difficultés des Œuvres d'Orchestre en Partition.

AVIS. — La Loi interdit toute copie, autographe ou reproduction quelconque des œuvres musicales.

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editeur, 3, Rue de Grammont.

Tous droits d'Édition et d'Exécution réservés pour tous Pays.

F. R. G.