

ESSAI

SUR LA

COMPOSITION CHORALE

PAR

A. ELWART



PROFESSEUR D'HARMONIE AU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL DE MUSIQUE
ET DE DÉCLAMATION,
MEMBRE DE LA COMMISSION DE PATRONAGE DES ORPHÉONS
PRÈS LE MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE,

PARIS

CHEZ LÉON ESCUDIER, ÉDITEUR DE MUSIQUE
21, RUE DE CHOISEUL, 21.

1867

(Droits réservés.)

Vm.
Vm. 8.
Vm. 290

ESSAY

COMPOSITION CHORALE

PROBLEMS AND ANSWERS

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
MUSIC DEPARTMENT
CHICAGO, ILL.

1974

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

A

MONSIEUR ABEL PAGÈS

E'l silenzio amor suole
A ver prieghi e parole.

Aminta DEL TASSO, atto II,
nel choro, v. 34, 35.

MONSIEUR ABEL PARRIS

1844
Paris
No. 12, rue de la Harpe

PRÉFACE

L'extension prodigieuse que prend l'institution des orphéons libres en France, a fait surgir plusieurs compositeurs d'œuvres chorales; mais à côté de belles productions de ce genre, écrites de main de maître, de combien de pauvretés musicales le monde orphéonique n'est-il pas inondé? Chez les uns, c'est l'idée qui fait défaut; et chez la plupart des autres, c'est l'art d'écrire pour les voix qui est complètement ignoré. Car, il ne faut pas s'y tromper, un chœur destiné aux voix seules doit être conçu et écrit dans d'autres conditions qu'un morceau de même genre, accompagné par le piano ou par l'orchestre.

C'est donc pour venir en aide aux jeunes émules des maîtres contemporains de l'art choral, que nous avons rédigé cet *Essai*; mais afin que cet ouvrage fût, tout à la fois, spécial pour les compositeurs orphéoniques et utile aux

artistes qui se proposent d'écrire des chœurs pour le sanctuaire ou pour le théâtre, nous avons envisagé la composition chorale sous ses différents aspects, et c'est le fruit d'une longue expérience dans l'enseignement et d'une pratique journalière que nous offrons à nos lecteurs (1).

A. ELWART.

Paris, le 18 décembre 1865.

(1) Le système éclectique de l'auteur de cet ouvrage lui a donné de grandes consolations pendant la longue carrière qu'il a parcourue dans le professorat; et il peut citer, avec un juste orgueil, les noms des élèves distingués qu'il a formés; élèves passés maîtres depuis longtemps dans les différentes spécialités de l'art qu'ils ont embrassées: Albert Grisar et Aimé Maillart (opéra-comique); Théodore Gouvy et Tingry (symphonie); Adolphe Blanc (musique de chambre); Verrimst Grillié (musique d'église); Paulus, Savary, Desnaux et Deplace (musique militaire); Laurent de Rillé, poète et compositeur de chœurs orphéoniques populaires en France; Olivier Métra, le rival du Strauss viennois; Wekerlin, le savant compositeur archéologique; Alfred Mutel, l'élégant mélodiste, Edmond Hocmelle, l'organiste improvisateur; Emile Prudent, le pianiste-compositeur dont l'art militant déplore la perte récente; et dans la critique musicale: Georges Bousquet, ravi si jeune aux lettres et aux arts; Oscar Comettant, l'écrivain convaincu dont la plume a doté l'orphéon français de brillantes compositions, et la polémique de chaleureux articles; Victorin Joncières, l'auteur de *Sardana-pale*; et enfin une foule d'autres virtuoses compositeurs qui tous s'honorent d'avoir été les disciples du trop modeste auteur d'un grand nombre d'ouvrages théoriques et d'imagination qui sauveront son nom de l'oubli.

(Note de l'Éditeur.)

ESSAI

SUR LA

COMPOSITION CHORALE.

CHAPITRE PREMIER

§ I

DES CHŒURS EN GÉNÉRAL.

Les chœurs, tels que nous les connaissons, n'ont pas une origine très-ancienne. Avant la création de l'opéra en Italie, les maîtres belges, italiens, allemands et français écrivaient, à la vérité, pour les voix seules; mais leurs compositions étaient d'un style bien différent de celui de notre temps de relâchement musical.

Ces compositions étaient régies par une tonalité indécise qui n'est plus la nôtre; mais la science des maîtres renommés du xvi^e siècle était si profonde, l'art avec lequel ils savaient faire mouvoir chacune des parties vocales pour produire, par leur réunion, une espèce de parfum harmonique de la plus sublime suavité, était tellement élevé, que, sans les entraînements du rythme, sans la splendeur lumineuse de la mélodie, sans aucuns

des moyens inspirés par la passion moderne, ces patriarches du style madrigalesque produisaient des effets dont le secret est perdu pour nous. Sous la plume d'un Orlando Lassus, d'un Goudimel, d'un Palestrina, d'un Josquin Després, d'un Dufay, l'art d'écrire pour les voix seules atteignit son apogée. Mais la science de ces grands musiciens s'éclairait au flambeau de la Foi; et, chose singulière, au moment où la réforme religieuse agitait tous les esprits, le calme le plus profond régnait dans les œuvres de ces hommes de génie.

La tonalité moderne, en substituant ses deux seuls modes aux huit tons du plain-chant, et en donnant naissance à la dissonance, ouvrit un champ fertile à l'expression des passions; et la mélodie, qui s'était réfugiée dans les airs populaires à chanter et à danser, envahit, en épurant ses formes, et le sanctuaire et le théâtre (1).

L'accompagnement instrumental, d'abord bien timide, bien peu sonore, et s'attachant après les parties vocales comme l'ombre après le corps, s'enhardit avec le temps, devint plus brillant, et ses empiétements furent si grands que, bientôt, la partie chorale devint accessoire, de principale qu'elle était; et même dans beaucoup d'ouvrages dramatiques, elle descendit au rôle d'accompagnatrice de la mélodie instrumentale. Dans un paragraphe spécial, nous dirons dans quels cas un rôle secondaire peut être donné aux chœurs religieux et dramatiques.

Les chœurs sans accompagnement de notre époque n'ont pas l'allure grave et sévère que donnait le style madrigalesque aux compositions purement vocales des grands maîtres des écoles anciennes. Les auditeurs modernes, quel que soit le genre particulier d'une composition chorale, veulent y rencontrer de la

(1) La tonalité moderne, en apparence beaucoup moins riche que celle du plain-chant, permet l'emploi successif des deux modes majeur et mineur qui la forment dans une même composition; ce qui donne une très-grande variété d'effets harmoniques. De plus, le mode majeur pouvant s'assimiler tous les accords particuliers au mode mineur, crée, en quelque sorte, une *tonalité mixte* qui est d'une très-grande richesse; faculté dont les huit tons du plain-chant sont privés, puisqu'ils ne peuvent être pratiqués à tour de rôle dans la même pièce liturgique.

mélodie, des rythmes variés, des effets brillants, de la couleur, et, avant tout, une parfaite concordance entre le poëme lyrique et la musique inspirée par lui aux adeptes de cet art dont un poëte a dit avec tant de justesse :

C'est lui qui met de blanches ailes
A l'ange lyrique et touchant
Qui, vers les voütes éternelles,
Du génie emporte le chant!

Cet *Essai* étant spécialement destiné à former des compositeurs orphéoniques, nous n'avons pu entrer dans de plus amples détails sur l'origine du genre choral. Ceux de nos lecteurs qui voudraient en connaître plus particulièrement l'histoire intéressante, pourront consulter avec fruit l'Introduction des *Chants de la vie*, cycle choral, de M. Georges Kastner, de l'Institut.

§ II

DES VOIX.

Quoique l'orphéon libre compte encore fort peu de sociétés dans lesquelles des femmes et des enfants mêlent leurs voix à celles des adolescents et des hommes faits, nous croyons utile d'éclairer nos lecteurs sur tous les genres de voix humaines (1).

Les voix sont de deux genres : féminines et masculines.

C'est le *timbre* qui distingue le genre d'une voix, et c'est l'*étendue* qui en limite le diapason.

Les voix féminines se divisent en deux espèces : voix d'enfants des deux sexes et voix de femmes adultes. On les range en trois classes.

(1) Outre l'Orphéon municipal du département de la Seine, où les jeunes filles et les jeunes garçons sont en grande majorité, Paris possède les sociétés Galin-Paris-Chevé et Amand-Chevé. En Alsace, on remarque même une société chorale purement féminine.

Voici leur étendue dans les chœurs et dans le solo :

1^{er} dessus ou soprano. *Chœurs.* *Solo.*

2^e dessus ou mezzo-soprano. *Chœurs et solo.*

3^e dessus ou contralto. *Rares.*

Detailed description: The image shows three musical staves. The first staff is for the 1st soprano, with a treble clef. It shows a range of notes from G4 to G5, with 'Chœurs.' covering G4-A4 and 'Solo.' covering G5. The second staff is for the 2nd mezzo-soprano, also with a treble clef. It shows a range from E4 to E5, with 'Chœurs et solo.' covering the entire range. The third staff is for the 3rd alto, with a treble clef. It shows a range from C4 to C5, with 'Rares.' covering the entire range.

Les voix d'adolescents, de jeunes hommes et d'hommes faits, sont également de trois espèces. On les range en quatre classes :
Voici leur étendue dans les chœurs et dans le solo :

1^{er} ténor. *Chœurs.* *Solo.*

2^e ténor.

Baryton.

Basse.

Detailed description: The image shows four musical staves. The first staff is for the 1st tenor, with a treble clef. It shows a range from G3 to G4, with 'Chœurs.' covering G3-A3 and 'Solo.' covering G4. The second staff is for the 2nd tenor, with a treble clef. It shows a range from E3 to E4, with 'Chœurs et solo.' covering the entire range. The third staff is for the baryton, with a bass clef. It shows a range from C3 to C4, with 'Chœurs et solo.' covering the entire range. The fourth staff is for the basse, with a bass clef. It shows a range from G2 to G3, with 'Chœurs et solo.' covering the entire range.

On divise souvent les basses en premières et secondes. Lorsque l'on n'écrit que pour trois voix d'hommes, on remplace le second ténor par le baryton, ce qui donne plus d'importance à la seconde partie que ne le pourrait faire le second ténor, dont la voix a moins d'accent que celle du baryton, à cause de son timbre mixte.

En général, on doit écrire dans une région moyenne la musique destinée aux voix d'enfants des deux sexes, parce que leur organe vocal n'est pas formé comme celui des femmes adultes. Les parties

de seconds dessus et de contraltos qu'on destinerait aux enfants ne devront pas être écrites dans une région aussi grave que si elles devaient n'être chantées que par des femmes.

Dans la musique d'éducation, on écrit des morceaux pour deux, trois et même quatre voix d'enfants (1); mais il est rare qu'on écrive des chœurs d'hommes pour trois ténors ou trois basses. Cependant il pourrait se présenter des poèmes exigeant cette distribution insolite. Dans ce cas, on donne aux parties vocales secondaires un rôle analogue à celui des voix du trio normal qu'elles représentent; c'est-à-dire que le troisième ténor fait la basse des deux autres, mais on évite naturellement de lui donner des notes d'une gravité qu'il ne puisse atteindre.

On donne le nom de *quatuor vocal* à la réunion du premier soprano, du deuxième soprano (ou du contralto), du ténor et de la basse. En style orphéonique ou choral, le quatuor vocal est ordinairement formé par les deux ténors, le baryton ou la première basse, et la basse proprement dite. Dans les partitions de messes et d'opéras, on écrit les sopranos en clef d'*ut* première ligne, les contraltos en clef d'*ut* troisième ligne, et les ténors en clef d'*ut* quatrième ligne; mais, afin de venir en aide à la paresse des artistes et des amateurs, la clef de *sol*, deuxième ligne, s'emploie pour la notation de la musique destinée à ces voix si différentes les unes des autres. Il est presque inutile d'observer que les ténors chantant en clef de *sol*, exécutent naturellement la note écrite *une octave plus bas*. Enfin, la réunion des portées consacrées à la notation des parties vocales forme la *partition vocale*.

Les Allemands, afin de ménager les planches d'étain, écrivent sur deux portées la partition vocale : la portée d'en haut est consacrée aux deux ténors et celle d'en bas aux barytons et basses. Les queues des parties élevées sont tournées en l'air, et celles des parties graves le sont en bas. Lorsque des dessins compliqués l'exigent, on consacre une portée à chaque espèce de voix.

(1) En 1838, l'auteur de cet *Essai* a publié à Paris les *Heures de l'enfance*, contenant vingt et un morceaux à trois et quatre voix, et précédés d'un *Petit traité de l'art de chanter en chœur*, à l'usage des jeunes sujets des deux sexes.

Les chœurs doubles à huit parties séparées en deux chœurs à quatre voix, s'écrivent de la même manière que les chœurs ordinaires ou à quatre voix ; seulement le premier ténor du premier chœur peut-être écrit dans des régions beaucoup plus élevées que le premier ténor du second chœur.

Dans le dernier chapitre de cet *Essai*, on verra plusieurs exemples notés de cette disposition. De plus, lorsque l'on écrit ces sortes de chœurs, on doit donner souvent aux accords la position la plus large. Cependant, si l'on veut produire un effet sombre ou mystérieux, on doit rapprocher les voix en les écrivant toutes dans leurs cordes basses respectives.

Si un solo de ténor est accompagné par les autres voix, on peut, sans inconvénient, croiser les premiers ou second ténors avec le ténor solo. Si c'est un baryton ou une basse qui récite, le second ténor pourra croiser avec la voix seule, lorsque cette dernière atteindra les limites du diapason qui lui est naturel.

Un solo de soprano accompagné par les autres parties du quatuor vocal, pourra également être croisé par le premier ténor et même le second ; mais dans tous les cas, la partie d'accompagnement qui passe au-dessus de la partie récitante, ne doit pas articuler beaucoup de notes, mais faire de préférence des tenues, ou très-peu de notes d'une valeur de blanches ou de noires tout au plus.

Enfin, pour faciliter l'étude de certains passages difficiles, on agira sagement, en numérotant chacune des mesures qui forment la totalité d'un chœur. Ce procédé si simple a été employé, la première fois, en notation usuelle, par feu A. Vialon, qui l'avait emprunté à la *Musique en chiffres*, dont il fut pendant bien des années, l'ardent propagateur.

§ III

DE L'IMPORTANCE DU CHOIX DU MODE EN GÉNÉRAL, ET DU TON
EN PARTICULIER.

Le mode est en quelque sorte le sexe qui détermine l'espèce masculine ou féminine d'un morceau de musique, tandis que le ton en est le caractère sonore particulier. C'est donc avec la plus grande attention qu'un compositeur doit examiner quel mode et quel ton conviennent le mieux à l'expression et au genre du sujet qu'il se propose de traiter, n'importe pour quelles voix ou pour quels instruments réunis ou séparés.

Dans la Méthode d'harmonie de nos *Études élémentaires de la musique* (1), nous avons consacré quelques pages à cette partie intéressante de la composition, et nous allons les reproduire ici :

« Le mode majeur est plus sonore que le mineur ; mais, si son expression est plus brillante, elle est aussi moins touchante et moins expressive que celle de celui-ci. Cependant, il est à remarquer que les grands compositeurs ont écrit leurs morceaux les plus passionnés dans le mode majeur. Observons que, dans ce cas, ils emploient un artifice qui double l'effet du mode majeur ; cet artifice consiste à faire précéder ce mode de son synonyme mineur.

C'est ainsi que Meyerbeer a traité le sublime trio du 5^e acte de *Robert le Diable* : « Mon fils, etc. » Le début de ce colossal morceau est en *si mineur*, et, quand l'effet dramatique est porté à son plus haut degré d'expression, le compositeur reproduit en *si ma-*

(1) Un volume in-8° de 711 pages. Paris, 1838, chez Tantenstein, rue Toullier, 8. Cet ouvrage contient, outre les *Connaissances préliminaires*, une *Méthode de chant* et une *Méthode d'harmonie*, dont tous les principaux exemples sont choisis dans les œuvres des grands maîtres de tous les temps et de toutes les écoles. Quoique publié sous les noms de MM. Damour, Burnet et A. Elwart, ce dernier en est le seul rédacteur à partir de la page 209.

(Note de l'éditeur.)

jeur le motif principal; la tonique majeure vibre alors avec éclat; la terreur de *Robert*, le désespoir de *Bertram*, les angoisses d'*Alice* sont partagés par les auditeurs qui frémissent, se désespèrent et pleurent tour à tour : le plus beau mouvement musical moderne vient de se révéler à eux (1)!

Si le choix des modes est si important en général, le choix du ton ne l'est pas moins en particulier.

Ainsi le ton d'*ut* naturel majeur est fort et solennel; on l'emploie avec succès pour écrire les marches triomphales, les chœurs de prières, etc. (Lire le final de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, celui du premier acte du *Don Juan*, de Mozart, et enfin la marche du *Moïse* de Rossini.) Le ton d'*ut* mineur (avec trois bémols), est profond et d'une expression grandiose; celui d'*ut* dièse majeur (avec sept dièses) n'est jamais employé que comme modulation passagère; son expression est passionnée. Celui d'*ut* dièse mineur (avec quatre dièses) est d'un caractère voluptueux. Quant à celui d'*ut* bémol majeur (avec sept bémols), il ne s'emploie que passagèrement, et son expression est sourde et grave.

Nous allons faire l'examen du caractère de chaque ton, avec tous ses synonymes, en continuant de monter l'échelle ascendante et diatonique d'*ut* majeur.

Le ton de *ré* majeur (avec deux dièses à la clef), est gai et brillant; sur cent ouvertures d'opéras-comiques, quatre-vingt dix sont écrites dans ce ton. Celui de *ré* mineur (avec un bémol), est mélancolique et douloureux; celui de *ré* bémol majeur (avec cinq bémols), est doux et sérieux. Le ton de *mi* majeur (avec quatre dièses), est éclatant et passionné : employé dans les mouvements lents, ils conviennent à l'expression affectueuse de la prière. Celui de *mi* mineur (avec un dièse), est naïf; celui de *mi* bémol majeur (avec trois bémols), est onctueux et passionné, mais moins que celui avec quatre dièses. Celui de *mi* bémol mineur (avec six bémols), est d'une tristesse profonde.

Le ton de *fa* majeur (avec un bémol), est éclatant et guerrier;

(1) Ceci a été écrit en 1836. Nous pourrions ajouter, comme exemple du même effet, sublime *miserere* d'*il Trovatore*, de M. G. Verdi.

celui de *fa* mineur (avec quatre bémols), est douloureux et déchirant; douloureux en prière, comme Pergolèse l'a traité dans son *Stabat*, et déchirant en symphonie, comme Vogel s'en est servi dans sa magnifique ouverture de *Démophon*, qui n'a qu'un défaut, celui de finir en *fa* majeur pour enchaîner la première scène de l'opéra (voir la partition) par un nouveau motif, qui, banal et commun, détruit l'unité mélodique. Le ton de *fa* dièse majeur (avec six dièses) s'emploie très-peu; son expression est âpre et mystérieuse. Celui de *fa* dièse mineur (avec trois dièses), est pathétique.

Le ton de *sol* majeur (avec un dièse), est pastoral et frais; c'est le ton des airs suisses par excellence (lire le *ranz des vaches* de l'ouverture de *Guillaume Tell*, de Rossini.) Le ton de *sol* mineur (avec un *si* bémol), est douloureux et très-véhément; celui de *sol* bémol majeur (avec six bémols), est sourd et de peu d'effet. Celui de *sol* dièse mineur (avec cinq dièses), est très-doux et d'une expression caressante.

Le ton de *la* majeur (avec trois dièses), est brillant et joyeux; celui de *la* mineur (relatif d'*ut* majeur, est très-langoureux; il n'exprime guère que les sentiments innocents de la vie champêtre. C'est dans ce ton que les airs délicieux de : *O ma tendre musette?* de Monsigny, et *Que ne suis-je la fougère!* de Pergolèse, sont écrits.

Un fait curieux pour l'harmoniste, c'est que jamais Haydn n'a employé le ton de *la* mineur comme ton principal d'un de ses nombreux morceaux, tant était forte son aversion pour lui (1).

Le ton de *la* bémol majeur (avec quatre bémols), est profond et solennel; il convient à l'expression de la prière calme et résignée. Celui de *la* bémol mineur (avec sept bémols), est sourd et ne s'emploie qu'en modulant (2).

(1) Pourtant, quelque temps avant sa mort, arrivée le 31 mai 1809, il commença son dernier et malheureusement inachevé quatuor, dans ce ton. Il vaut mieux tard que jamais.

(2) Cependant, Meyerbeer, dans son grand opéra *le Prophète*, a écrit l'air de Fidès du quatrième acte, dans ce ton peu usité.

Enfin, le ton de *si* bémol majeur (avec deux bémols), est léger et allègre; celui de *si* bémol mineur (avec cinq bémols), est très-expressif; celui de *si* naturel majeur (avec cinq dièses), est d'une expression grandiose, éclatante et sublime; celui de *si* mineur (avec deux dièses), est railleur et satanique (lire le chœur des démons du troisième acte de *Robert le Diable*, et la chansonnette *Sans chagrin pour l'avenir* de l'opéra de *Robin des Bois*, de C. M. de Weber.)

En général, le lecteur observera que les tons majeurs sont plus sonores que les mineurs; que ceux avec des bémols sont plus affectueux, plus doux que ceux avec des dièses, et que, par conséquent, les premiers conviennent mieux à l'expression des passions extrêmes; tandis que les seconds, par leur sonorité moins brillante, peuvent concourir avec plus d'effet à l'expression des sentiments qui touchent l'âme sans l'agiter, tels que ceux de la prière adressée à la divinité, la plainte de l'amant à sa maîtresse, ou l'hymne du voyageur pendant la nuit.

Mais l'art d'entremêler tous ces différents tons, afin de rendre tour à tour la mélodie éclatante et vaporeuse, dépend de l'organisation plus ou moins heureuse de l'artiste, et du travail réfléchi qu'il a su faire des procédés de la science; car, si la palette d'un Raphaël a eu des teintes pour imiter la couleur physique de tout ce qui se meut dans la nature, celle d'un Mozart n'a été ni moins riche ni moins brillante. Heureux le peintre harmoniste comme Raphaël! Heureux l'harmoniste peintre comme Mozart! »

CHAPITRE DEUXIÈME

§ 1

DES CHŒURS A VOIX ÉGALES ET A VOIX INÉGALES, DEPUIS DEUX
JUSQU'À QUATRE PARTIES.

Ce n'est guère que pour les salles d'asile et les écoles communales primaires que l'on écrit des chœurs d'enfants à voix égales. Ces chœurs sont ordinairement sans accompagnement de piano ou d'orgue. On les écrit à une voix pour les tout petits enfants, à deux et à trois voix pour les plus grands. Lorsque l'on compose un chœur pour enfants, à deux parties, il ne faut pas donner à la seconde voix la forme rigoureusement grave de la basse véritable, mais l'écrire de façon à ce que les intervalles harmoniques de tierce et de sixte dominant dans toute l'œuvre. On agira de même à l'égard de la voix la plus grave d'un chœur d'enfants à trois et même à quatre parties.

Si ces sortes de chœurs sont accompagnés, on écrira la vraie basse pour la partie instrumentale, car il n'y a rien de plus désagréable à entendre qu'une voix d'enfant chantant la basse continue et souvent fondamentale d'une mélodie, fût-elle échappée à la plume d'un Mozart ou d'un Rossini.

Si le chœur est écrit pour deux ténors, ou, ce qui est fort rare, ainsi que nous l'avons observé plus haut, pour trois ténors, on évitera également de donner au second ténor dans le premier cas, et au troisième ténor dans le second cas, la forme scolastique de la vraie basse. Mais si le trio de voix d'hommes est écrit pour ténor, baryton et basse, ou premier ténor, second ténor et basse, cette dernière partie sera traitée d'après le style harmonique qui

lui est propre. A quatre voix d'hommes, l'effet harmonique étant complet, la basse suivra naturellement la marche qui lui est tracée par l'art d'écrire. — Rappelons pour mémoire, que toute espèce de chœur privé de la voix de basse, mais accompagné, doit avoir son complément harmonique dans la partie grave instrumentale.

Un chœur complet à voix inégales doit être formé par le premier soprano, le deuxième soprano (ou le contralto), le ténor et la basse. C'est ainsi que Mozart et Cherubini, dans leurs compositions religieuses, ont réuni les voix. — L'orphéon libre, qui ne dispose encore que des seules voix d'hommes, forme ses chœurs, ainsi que nous l'avons dit précédemment, d'un premier ténor, d'un second ténor, d'un baryton (ou première basse), et de la basse proprement dite. Il arrive souvent que, dans le courant d'un grand chœur, on divise passagèrement l'une ou l'autre des quatre parties vocales qui le constituent; et même, dans la plupart des compositions religieuses de Le Sueur, notre maître trop oublié (1), ce compositeur si biblique, si profondément catholique tout à la fois, les sopranos, les ténors et quelquefois les basses sont divisés. Dans un grand local, cette disposition vocale double la sonorité et produit un effet très-imposant; mais, pour qu'il soit justifié, il faut que le personnel vocal soit nombreux. (Lire le *Credo* de la première messe solennelle de Le Sueur, son sublime *Oratorio* de Noël, et sa chevaleresque musique du sacre de Charles X.)

(1) Oublié, non-seulement par le comité de l'Association des musiciens lorsque, chaque année, il choisit la messe de sainte Cécile, mais oublié même parmi les noms d'artistes immortels qui constellent la plinthe des secondes loges de la grande salle restaurée du Conservatoire. Du reste, Gossec, qui, à l'époque où J. Haydn était à peine connu en Autriche, écrivit à Paris de véritables symphonies, et Catel, dont le *Traité* célèbre a appris l'harmonie aux Hérold et aux Halévy, n'y figurent pas davantage.

§ II

DU CHŒUR ORPHÉONIQUE A QUATRE VOIX D'HOMMES.

La plupart des chœurs si variés de style, d'effet et de valeur intrinsèque, qui font partie du répertoire orphéonique actuel, sont écrits à quatre voix d'hommes. Beaucoup d'auteurs de paroles écrivent quelques couplets et strophes d'une même césure, et contribuent à faire écrire des airs qui n'ont aucun rapport avec le vrai style choral. Si les orphéonistes français étaient généralement plus musiciens qu'ils ne le sont, les compositeurs pourraient varier au moins l'harmonie de ces éternels couplets. Des paroles ayant un refrain unique, comme *France* d'Ambroise Thomas (1), et qui offrent à chaque strophe une musique spéciale, sont bien préférables, parce qu'elles donnent carrière au génie du compositeur.

Rien ne rompt davantage la monotonie d'un chœur d'une longue durée, que le changement de tonalité et de mesure. Si le chœur a été presque constamment d'un mouvement modéré, il sera bien de le terminer vivement; si c'est le contraire qui a eu lieu, on produira beaucoup d'effet en terminant avec solennité. D'autres fois,

(1) Nous ne pouvons résister au plaisir de reproduire ici, à propos de cette belle inspiration, ce que nous en écrivions de Londres, en 1860, au rédacteur du journal *la Presse*, qui nous avait chargé du compte rendu des festivals orphéoniques qui eurent lieu au mois de juin :

« Après un chœur de Conradin Kreutzer, *le Jour du Seigneur*, on a chanté *France!*
 « *France!* composé expressément par M. Ambroise Thomas, de l'Institut, pour le
 « festival auquel nous assistions. Je ne saurais vous dire, Monsieur, combien j'ai été
 « ému en entendant ces trois mille voix françaises, qui, haletantes, s'écriaient à la
 « fin de chaque strophe : *France! France! Dieu protège la France!* J'ai vu dans nos
 « rangs plus d'une larme couler, et moi-même, en vous écrivant ces lignes, je suis
 « encore sous le coup d'une impression délicieuse. A peine la belle et grande mélodie
 « de M. Ambroise Thomas était-elle terminée, que des hurrahs, des vivats, des cris
 « partaient de tous les points de l'assemblée, auxquels les trois mille voix de l'es-
 « trade répondaient, en cimentant dans un accord sublime l'union de deux grands
 « peuples. » (*Presse* du 28 juin 1860.)

il sera très-poétique de faire précéder ou suivre, selon le cas, l'entrée ou la cessation des paroles chantées par une ritournelle vocale à bouche fermée (*bocca chiusa*, abr. B. C. ou B. F.).

Enfin, il est permis d'écrire la péroraison d'un chœur sans accompagnement et d'une grande dimension, dans les régions élevées des voix, parce que les chanteurs baissant naturellement, ils peuvent alors attaquer facilement certaines notes qui seraient inabordables si le chœur était accompagné; — le ton, dans ce cas étant scrupuleusement conservé d'un bout à l'autre d'une exécution chorale. C'est donc à tort que certains directeurs d'orphéons rejettent du répertoire de leurs sociétés, les chœurs dont la dernière partie n'a été écrite trop haut, que dans la prévision de l'abaissement naturel et progressif du ton donné par eux, dès le début du chœur lui-même.

§ III

DES CHŒURS SANS PAROLES.

Il y a peu de chœurs de ce genre dans le répertoire habituel des orphéonistes; cependant quelques compositeurs en ont écrit. Chélard a publié une *marche hongroise*, et feu Victor Lefebvre, notre élève, un air varié vocal d'un joli effet.

Dans le courant de la plupart des chœurs de grande dimension, on rencontre de semblables passages qui servent ou de ritournelle, ou de conclusion, ou de *mise en scène sonore* à certaines parties du chœur chanté. Ambroise Thomas, dans le *Tyrol* et le *Carnaval de Rome*, Gevaert dans *Madrid*, et plusieurs autres compositeurs ont fait un très-heureux emploi de la ritournelle chorale sans paroles. Mais cet effet, qui est rendu à *bocca chiusa*, ou en vocalisant simplement sur la voyelle *a*, doit être toujours motivé, et traité avec une grande pureté harmonique.

§ IV

DE L'UNISSON GÉNÉRAL ET PARTIEL.

L'unisson au même degré et surtout à l'octave, est d'une très-grande puissance dans le style choral. Un bel unisson de quelques mesures, suivi d'un accord largement échelonné, peut produire un très-grand effet dès le début d'un chœur. Cet unisson donne implicitement le ton aux chanteurs, tout en contribuant à rendre plus piquante l'entrée de l'harmonie.

Si par hasard vous voulez mettre en chœur une fable de La Fontaine, dont la morale soit contenue dans les premiers vers, comme la fable *Le loup et l'agneau*, par exemple, faites chanter *forte*, à l'unisson d'octave ou du même degré les deux vers :

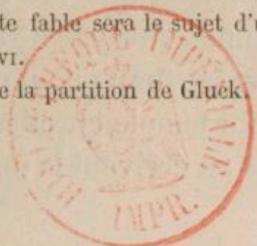
La raison du plus fort est toujours la meilleure ;
Nous l'allons montrer tout à l'heure.

et l'entrée *pianissimo* de la masse harmonique sur ce vers : *Un agneau se désaltérait*, etc., produira un charmant effet de contraste (1). Dès qu'il y a communauté de sentiments chez les personnages que fait parler ou agir votre poète, employez l'unisson, et vous serez dans le vrai. — Mais pour qu'un unisson soit digne de fixer l'attention des connaisseurs, il faut que sa forme mélodique ait de la grandeur ou de la grâce, suivant l'expression des paroles.

L'unisson partiel peut n'avoir qu'une seule note de durée ; témoins les *non* sublimes des démons refusant à Orphée de lui rendre Eurydice (2).

(1) Cette fable sera le sujet d'un plan musical détaillé, qui sera exposé dans le chapitre vi.

(2) Lire la partition de Gluck.



CHAPITRE TROISIÈME

DES CHŒURS A VOIX INÉGALES OU ÉGALES ACCOMPAGNÉS
PAR L'ORCHESTRE CIVIL OU MILITAIRE.

Lorsque l'on écrit un chœur à voix égales ou inégales avec accompagnement d'orchestre civil ou militaire, ou même avec leur réduction pour le piano, il faut moins concerter les voix que si l'on devait n'écrire ce genre de composition que pour elles seules. Dans ce cas, c'est la première partie vocale (soprano ou ténor) qui doit avoir le tour le plus mélodique. Dans les compositions scéniques, le chœur ne chante pas toujours le motif principal; il accompagne quelquefois syllabiquement le chant des instruments de l'orchestre, tel que M. Auber l'a pratiqué dans le chœur célèbre du *Marché* de la *Muette*, et Hérold, dans l'entrée des masques du *Pré aux clercs*.

Dans le style religieux, beaucoup de compositeurs agissent de même, surtout à l'égard de certains morceaux, tels que le *Gloria in excelsis* et le *Credo*, qui comportent de longs développements. Le *Te Deum* est dans ce cas, surtout si ce morceau, qui célèbre les événements glorieux d'un règne, doit être chanté par un chœur nombreux accompagné de l'orchestre civil ou militaire. Sous la plume d'un maître de chapelle homme de génie, la fugue elle-même, si décriée par les fruits secs de la science musicale, se revêt d'une forme toute nouvelle : tandis que les voix du chœur chantent un sujet noble et pathétique, l'avalanche des violons, altos et violoncelles exécute une contre-fugue d'un mouvement rapide, qui fait vibrer les voûtes du temple chrétien. C'est ainsi que l'immortel Cherubini a procédé en écrivant la fugue su-

blime qui termine le *Gloria in excelsis* de sa première messe en *fa*, à 3 voix.

Outre le *Cum sancto* du *Gloria in excelsis*, et l'*Et vitam venturi seculi* du *Credo*, que l'on traite ordinairement en *attacco* ou fugue très-raccourcie, ainsi que l'*Amen* final, qui souvent est seul fugué, on peut, en employant ce puissant artifice de la science musicale, écrire une fugue lente sur le *Qui tollis* du *Gloria*, et le *Crucifixus* du *Credo*. Rien n'est plus solennel et même plus touchant qu'une fugue de ce genre, surtout si, dans le milieu de la composition, un rayon plus mélodieux que le sujet de la fugue lui-même y vient jeter la lumière et la vie. Le Sueur, dans le *Suscipe* du *Gloria* de son Oratorio de Noël, a écrit une fugue d'un sentiment plein de mélancolie. Enfin, le *Sanctus* de la messe et le *Te Deum*, qui font voir pour les yeux de la foi les armées innombrables des archanges célestes, peuvent être également traités, en partie, dans le style fugué; mais alors le mouvement doit être plutôt animé que modéré.

Plusieurs régiments français qui possèdent des classes de chant orphéonique, ont quelquefois réuni ensemble et les soldats chanteurs et les musiciens du même corps. Mais cette excellente dualité musicale ne paraît pas être encore entrée dans les mœurs artistiques de l'armée.

L'effet sympathique produit par l'audition des chœurs est si généralement éprouvé, que, désirant utiliser la bonne volonté de nos camarades du pensionnat au Conservatoire, nous écrivîmes, en février 1830, l'ouverture de la *Bénédition nuptiale*, au milieu de laquelle un chœur, caché derrière le théâtre de la petite salle de cet établissement, chanta *con sordini* une prière à 3 voix d'hommes. L'entrée des voix, qui avait lieu sur le retour du motif de la prière instrumentale, produisit un effet très-grand au Concert d'émulation du mois de mars de la même année. Au mois de novembre suivant, Zimmermann, qui avait dû entendre notre ouverture avec chœur, imita cet effet dans l'ouverture de son opéra comique *Emmeline*, 3 actes représentés à Feydeau. Enfin, en 1859, l'illustre Meyerbeer l'a employé dans l'ouverture du

Pardon de Ploërmel, et tout le monde a admiré le sentiment et la grâce qui distinguent la prière à la Vierge, dont le parfum harmonieux donne tant de prix à la symphonie si poétiquement traitée du grand maître

Enfin, lorsqu'un solo vocal est accompagné par l'orchestre, l'orgue ou le piano, on peut, pour donner plus d'intérêt au retour du motif principal ou à la péroraison, faire entrer syllabiquement un petit chœur *ad libitum*, précaution oratoire qui n'oblige pas à adjoindre forcément des voix à celle du solo ou des solistes, mais qui produit toujours une heureuse diversion. Dans le style concertant des voix accompagnées ou non, le chœur, obligé alors, peut remplir un rôle très-important en dialoguant avec la partie récitante. — Le motet *In media nocte* de la troisième messe de notre maître bien-aimé Le Sueur, offre, vers la dernière partie, une entrée du chœur qui est sublime.

CHAPITRE QUATRIÈME

§ I

DE L'HYMNE CHORAL.

DE LA CANTATE CHORALE AVEC SOLO. — DE LA GRANDE SCÈNE CHORALE.

DES CHANTS ARRANGÉS SUR DES AIRS POPULAIRES.

DE LA MOSAÏQUE CHORALE. — DU BOUQUET MUSICAL.

La coupe des paroles de l'*hymne choral* et de la *cantate* du même genre étant laissée au caprice et au sentiment des convenances du poète, nous ne pouvons fixer l'attention de nos lecteurs que sur les morceaux existant antérieurement à la publication de cet *Essai*. — Quelquefois l'*hymne choral* a pour poème une ode dont toutes les strophes sont d'une même coupe. Afin de rompre la monotonie que produirait l'audition répétée quatre ou cinq fois

d'un même chœur, le compositeur peut traiter la première strophe en refrain et composer une musique nouvelle pour chacune des autres strophes, avec retour, après chacune d'elles, au chœur de début. Pour rompre également la monotonie du retour périodique de ce refrain, on pourra faire entendre un petit chœur à bouche fermée, si le sujet justifie l'emploi de cet artifice. Si les paroles sont d'une grande énergie, on devra les traiter en solo, en les faisant chanter par le premier ténor, tandis que les autres voix accompagneront, soit en vocalisant, soit en prononçant des paroles, ce qui est préférable pour les sujets dramatiques; si, enfin, deux peuples ou deux idées personnifiées sont en présence, on pourra diviser la masse chorale en deux chœurs : un petit et un grand, et leur réunion produira un bel effet.

Si le sujet choral prend de grandes proportions, s'il affecte la forme de l'oratorio, par exemple, on pourra faire usage du chœur traité instrumentalement, tandis qu'une voix chantera des récits, des airs, et que deux voix mêmes exécuteront un duo. Dans ce cas, l'accompagnement vocal, écrit à 3 ou à 4 parties, ne remplira plus que le rôle d'un orchestre humain. C'est ainsi que nous avons procédé en 1850, en écrivant *Ruth et Booz*, symphonie vocale sans instruments. Mais ces sortes de compositions exigent une exécution d'une perfection achevée.— Dans la même œuvre, nous avons écrit un ouragan à 8 parties séparées en 2 chœurs, et l'effet produit a dépassé nos espérances. Nous donnerons un fragment de ce morceau important à la fin du neuvième chapitre de cet ouvrage.

La *grande scène chorale*, de même que les chœurs d'une longue durée, n'est pas écrite dans un ton unique; le compositeur est libre de moduler et d'enchaîner les différents morceaux d'une œuvre de ce genre comme bon lui semble : il suffit qu'il soit varié, clair, mélodiste sans bassesse, et harmoniste sans pédanterie, pour intéresser au plus haut point ses auditeurs. — Depuis que le concours d'excellence est devenu la conséquence naturelle des progrès des grands orphéons libres de la France, plusieurs compositeurs ont écrit de grandes scènes chorales avec solos, dont

l'intérêt musical doit tout ce qu'il a d'attachant à l'art avec lequel les poètes en ont enchaîné les différentes parties, en leur donnant presque la forme du grand opéra ou de l'opéra-comique. Dans le dernier chapitre de cet Essai, nous analyserons avec soin quelques grandes scènes chorales, ainsi que des chœurs à longs développements, écrits par l'élite des compositeurs contemporains des écoles allemande, belge et française.

Lorsque l'on veut écrire un chœur en se servant d'un air populaire, il faut donner à l'harmonie une variété intéressante chaque fois que le motif favori reparait. La *Retraite*, de M. Laurent de Rillé, notre élève, devenu maître depuis longtemps, offre un gracieux exemple de ce genre de composition. Un autre de nos disciples, qu'un schisme de notation sépare de nous, sans altérer notre estime réciproque, M. Amand Chevê, a composé sur l'air de *Marlborough* un véritable petit chef-d'œuvre choral, ou plutôt une petite saynète pétillante d'esprit tout gaulois.

La *mosaïque chorale* est un assemblage de motifs favoris d'un opéra célèbre, ou l'arrangement de plusieurs airs populaires à 3 ou 4 voix inégales ou égales. Si l'on ne fait pas entendre les paroles des motifs favoris d'opéra, on doit en faire écrire de nouvelles dans le caractère des morceaux eux-mêmes. — Quant au *bouquet musical*, c'est également la mise en œuvre d'airs connus, mais *parlants*, c'est-à-dire exprimant une des qualités morales ou physiques de la personne à laquelle on l'offre. Lors de la visite de la reine d'Angleterre à l'Exposition universelle de Paris, en 1855, nous eûmes occasion d'écrire pour S. M. Victoria un bouquet musical, dans lequel les trois airs : *C'est ici le séjour des grâces* (du *Calife de Boieldieu*), *Que de grâce ! que de majesté !* (d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck), et le *God save the queen* national anglais, furent entendus séparément, et formèrent à la péroraison une espèce de bouquet musical, parce que ces trois motifs étant en mode majeur et à trois temps, il nous fut très-facile, au moyen des ressources du contre-point renversable à l'octave, de les faire entendre simultanément. Il va sans dire qu'ils étaient précédés et suivis d'effets purement harmoniques les reliant les uns aux autres.

§ II

DE LA MESSE CHORALE A UNE VOIX
AVEC ACCOMPAGNEMENT DE MUSIQUE MILITAIRE OU D'ORGUE
A DEUX, A TROIS ET A QUATRE VOIX,
AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT.

Un des compositeurs les plus populaires chez les orphéonistes français, M. Laurent de Rillé, a composé une messe à l'unisson ou à une voix, avec accompagnement de musique militaire. C'est la seule œuvre traitée de cette manière que nous connaissons ; et M. Nicou-Choron, le gendre de l'artiste célèbre de ce nom, a écrit trois messes à une voix, avec accompagnement d'orgue obligé : la première pour soprano, la deuxième pour ténor, et la troisième pour basse. Mais d'autres compositeurs en ont écrit, soit à 2 voix de sopranos, soit à 2 voix de ténors. D'autres aussi, et c'est le plus grand nombre, en ont écrit à 3 et surtout à 4 voix, avec accompagnement obligé et avec accompagnement *ad libitum*. MM. Dietsch, Nicou-Choron, Gounod, Colin d'Ingrand, Ch. Manry, Frédéric Viret, F. Bazin, Verrimst, Grillié, ont chacun écrit des messes de ce genre, et nous-même nous en avons déjà publié trois, à quinze ans de distance. — Afin d'obtenir plus d'effet, on divise parfois les voix d'hommes en deux groupes : le premier chante les paroles du texte sacré, et le second accompagne à bouche fermée. Dans les moments pathétiques et les plus religieux de la messe, tels que l'*Incarnatus est* du *Credo*, l'*O Solutaris* et même l'*Agnus*, on écrit pour une seule voix, que toutes les autres accompagnent (1). On peut également traiter en duo, soit le *Christe* du *Kyrie*, soit le *Gratias agimus* ou le *Qui tollis* du *Gloria*

(1) Dans le cas où l'accompagnement d'orgue *ad libitum* serait pourtant employé, les compositeurs feront bien d'indiquer par une note, mise au bas de la partition, que les voix doivent compter des pauses pendant toute la durée du solo vocal.

in excelsis. Toutes ces dispositions vocales dépendent de la volonté ou plutôt de l'inspiration du compositeur. Cependant nous conseillons aux jeunes émules des maîtres de l'art choral religieux, d'ajouter toujours un accompagnement d'orgue *ad libitum* à leurs messes pour voix seules. Sans nuire à l'effet choral, un accompagnement donne et soutient le ton, évite souvent de ces déroutes vocales qui font le désespoir des compositeurs, déshonorent une société chorale et affligent péniblement les fidèles qui en sont témoins.

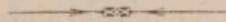
Enfin, on peut aussi indiquer des entrées de 1^{er}, 2^e, 3^e et même 4^e soprano, à l'usage des Sociétés *chorales et mixtes*, c'est-à-dire ayant parmi elles des voix d'enfants ou de femmes. Nous avons suivi ce système dans nos deux dernières messes orphéoniques.

Nous ne donnons pas ici de détails sur la coupe des morceaux qui constituent l'office du matin et celui du soir de l'Eglise catholique. Les modèles de ce genre ne manquent pas aux élèves; ceux d'ailleurs qui seraient curieux de lire un livre écrit sur ce sujet par Le Sueur en 1787, lorsqu'il était maître de chapelle, à vingt-cinq ans, de l'église métropolitaine de Paris, le trouveront, sous ce titre, à la bibliothèque du Conservatoire : *Exposé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solennité*, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël (Paris, veuve Hérisant, 1787, in-8°).

Mais ce que nous devons conseiller aux jeunes compositeurs de musique religieuse chorale et autre, c'est le respect pour la prosodie latine et française. Ceux qui ne savent pas le latin doivent s'adresser, non pas à un latiniste à la Cicéron, mais à un ecclésiastique, en le priant de leur scander tous les mots du texte liturgique qu'ils se proposent de mettre en musique (1). Quant à

(1) Les jeunes compositeurs qui n'ont pas la faculté de pouvoir s'éclairer des conseils d'un ecclésiastique, pourront consulter le *Paroissien noté en musique*, à l'usage du clergé, par F. Kœnig, Paris, Adr. Le Clère et Cie, 1854. Dans cet ouvrage excellent et très-complet, l'auteur a mis le plain-chant en notation musicale usuelle, et les lecteurs musiciens y distingueront avec facilité les longues, les brèves et les douteuses par le nombre ou la forme des notes. Une ronde y figure une syllabe dou-

la prosodie française, elle est malheureusement trop souvent violée par des compositeurs nos compatriotes ; et c'est une honte pour notre amour-propre national que de la voir si respectée par des étrangers. MM. Spontini, Carafa, Rossini, Donizetti et Verdi n'ont aucune faute de ce genre à se reprocher dans les œuvres qu'ils ont écrites en collaboration avec nos auteurs français les plus renommés. Nous voudrions pouvoir adresser le même éloge à beaucoup de nos compositeurs nationaux, mais leur conscience d'artiste le repousserait avec raison.



CHAPITRE CINQUIÈME

DE L'ACCOMPAGNEMENT A BOUCHE FERMÉE, ET DES DIFFÉRENTS EFFETS
IMITATIFS EMPRUNTÉS AU STYLE INSTRUMENTAL.

La vocalisation par les chœurs n'est pas chose nouvelle ; Rodolphe Kreutzer, dans l'apothéose de la *Mort d'Abel*, opéra en trois actes, représenté à l'Académie impériale de musique en 1810, l'employa pour la première fois au théâtre. C'était naturellement sur la voyelle *a* que les archanges vocalisaient, et l'effet mystérieux produit par ces sons séraphiques était d'une poésie ravissante.

La *bocca chiusa* (ou bouche fermée), dont nous avons parlé sommairement déjà, est une invention qui a pris naissance en Allemagne. Son introduction dans les chœurs français, due à M. Limnander, compositeur belge, a fait jeter feu et flamme aux vieux musiciens orthodoxes, à la tête desquels Adrien de la Fage se signalait par une indignation digne d'une cause plus sérieuse. Employé avec ménagement, cet effet vocal n'a rien que de très-agréable, et même il jette une teinte mystérieuse sur la mélodie teuse, deux ou trois rondes soudées ensemble, une syllabe longue, et un simple point noir, une syllabe brève.

qu'il accompagne. C'est dans l'acte du vaisseau de son opéra-comique d'*Haydée* (1847) que, pour la première fois au théâtre, M. Auber a fait accompagner à bouche fermée une de ses plus délicieuses inspirations mélodiques.

Maintenant les compositeurs orphéoniques les plus aimés et les plus populaires, vont beaucoup plus loin ; ils font imiter le tintement des cloches, les *pizzicati* de la harpe, du violon, du violoncelle et de la guitare. L'arpège de six notes (la basse frappant les temps forts de la mesure) n'effraie pas nos chanteurs orphéonistes. Si dans *Madrid*, de M. A. Gevaert, ils jouent des castagnettes et pincent de la mandoline, dans le *Carnaval de Rome*, de M. Ambroise Thomas, il sont de véritables *pifferari* nasillant du hautbois alpestre et de la cornemuse des Abruzzes. Dans le *Tyrol*, du même compositeur, les rafales du vent des montagnes sont imitées à s'y méprendre, et s'il nous était permis de nous citer après ces maîtres, nous rappellerions que dans la symphonie vocale de *Ruth et Booz*, le poète Eugène Villemin nous a fourni l'occasion souvent renouvelée, d'imiter, par le seul secours des voix, et les bruits mystérieux de la brise d'Orient, et la grande voix du tonnerre du Mont-Carmel. — Déjà on avait imaginé en Allemagne d'arranger pour les voix seules la magnifique ouverture de la *Flûte enchantée*, de Mozart. Notre collaborateur nous a fait oser davantage ; il a, sur le canevas mélodique de l'ouverture du *Freischütz*, écrit la légende de *Robin des bois*, le chasseur noir, et nous, sans changer ni le ton, ni la forme adoptés par l'immortel Weber, nous avons arrangé à huit voix l'une de ses plus belles pages symphoniques. M. Alphonse Thys, notre condisciple, a agi de même avec l'*andante* admirable de la symphonie en *la* de Beethoven. Certains puristes ont gémi de ce qu'ils appellent des profanations ; ils n'ont pas compris qu'en agissant ainsi nous n'avions qu'un but, celui de faire pénétrer dans les masses populaires orphéoniques le goût des belles œuvres, que la position de la plupart d'entre eux ne leur permet pas d'entendre, faute de pouvoir *payer en entrant le droit de les applaudir* dans nos dispendieux théâtres lyriques.

Il va sans dire que le système imitatif des effets si variés et de la nature et des procédés de l'art instrumental rendus par les voix humaines, ne doit pas être mis en pratique trop longuement dans une même pièce chorale, sous peine d'engendrer une monotonie fatigante pour les auditeurs.

CHAPITRE SIXIÈME

PLAN MUSICAL DÉTAILLÉ DU LOUP ET L'AGNEAU

(fable de La Fontaine).

L'une des plus dramatiques de La Fontaine, cette fable offre, par la mise en scène de ses deux personnages d'un caractère si opposé, un grand intérêt musical. Voici comment nous en comprenons la distribution vocale et le plan détaillé :

Personnages : LE LOUP. . . basse.

L'AGNEAU. . premier ténor ou soprano.

Masse chorale à quatre parties, exposant le sujet et disant tout ce qui est nécessaire à l'intelligence de l'action.

Unisson général.

La raison du plus fort est toujours la meilleure ;
Nous l'allons montrer tout à l'heure.

Ici, un *andante* à bouche fermée, d'un style agreste, fera rêver, par la douceur de son harmonie, au calme profond du paysage où l'action va s'engager.

A quatre parties.

Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure.
Un loup survient à jeun, qui cherchait aventure
Et que la faim en ces lieux attirait.

Basse seule (style de récitatif) (1).

Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?

A quatre parties.

Dit cet animal plein de rage.

Basse seule.

Tu seras châtié de ta témérité.

Ténor ou soprano seul.

Sire,

A quatre parties.

Répond l'agneau,

Ténor ou soprano seul.

Que votre majesté

Ne se mette pas en colère,

Mais plutôt qu'elle considère

Que je me vas désaltérant

Dans le courant,

Plus de vingt pas au-dessous d'elle;

Et que, par conséquent, en aucune façon,

Je ne puis troubler sa boisson.

Pendant le solo de l'agneau, le second ténor pourra imiter le mouvement calme du murmure de l'eau, et, vers la fin du même récit, les basses feront entendre un grognement précurseur du dénoûment fatal de la fable.

Basse seule.

Tu la troubles!

A quatre parties.

Reprit cette bête cruelle;

Basse seule (style de récitatif ampoulé).

Et je sais que de moi tu mēdis l'an passé.

Ténor ou soprano seul.

Comment l'aurais-je fait, si je n'étais pas né?

Reprit l'agneau; je tette encor ma mère,

Basse seule.

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère?

(1) La masse chorale ne doit pas dire les vers que chante le soliste, mais l'accompagner en vocalisant ou à *bouche fermée*, suivant le cas.

Ténor ou soprano seul.

Je n'en ai point.

Basse seule.

C'est donc quelqu'un des tiens,
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos bergers et vos chiens.
On me l'a dit : il faut que je me venge.

On pourra ponctuer, en quelque sorte, par des accords sur la syllabe caractéristiques *bée, bée*, les différents membres de phrases du loup.

A quatre parties.

Là dessus, au fond des forêts,
Le loup l'emporte et puis le mange
Sans autre forme de procès !

On donnera la mélodie de ces derniers vers aux premiers ténors; les seconds ténors et les barytons feront entendre ici les plaintes entrecoupées de l'agneau sur la syllabe *bée, bée*, et les basses marqueront les pas précipités du loup ravisseur.

Nous terminerons ce chapitre en conseillant aux jeunes compositeurs d'éviter de répéter les mots inutilement dans les chœurs que leur inspireraient les vers de l'immortel fabuliste, et de choisir, ainsi que nous venons de le faire, celles des voix qui ont le plus de rapport avec les héros du poète, pour leur confier les différents solos formant le dialogue si coloré du chantre de *Maître Corbeau* et de la *Cigale et la Fourmi*.

A la fin du chapitre neuvième et dernier, on trouvera la mise en œuvre du plan musical de cette fable, que l'auteur de cet *Essai* a écrit pour quatre voix d'hommes.

CHAPITRE SEPTIÈME

QUELQUES REMARQUES CRITIQUES A PROPOS DE CERTAINES COMPOSITIONS
CHORALES CONTEMPORAINES.

La facilité avec laquelle une foule de chœurs destinés aux orphéonistes sont lancés dans le commerce de la musique, l'absence de tout contrôle sérieux pour l'admission de ces compositions, telles sont les causes du relâchement musical que l'on a trop souvent le regret de remarquer en assistant aux différents concours qui s'ouvrent l'été sur presque tous les points de la France. Le choix des paroles influe également d'une manière toute spéciale sur le plus ou moins de valeur des compositions qu'elles inspirent. Le manque de goût, l'absence d'études, achèvent ce que la routine a commencé. Depuis que les sociétés chorales du Nord ont fait entendre aux oreilles françaises de belles et grandes compositions pour voix d'hommes, le goût des populations pour les *pan pan*, les *plan, plan, plan*, et les *la la-y-tou* a sensiblement diminué. Les connaisseurs, quoique en petit nombre encore, finissent par l'emporter sur la masse ignorante; et celle-ci, en écoutant plus souvent de bonne musique, dédaignera enfin les misérables rapsodies dont on avait bercé ses oreilles depuis trop longtemps.

La plupart des chœurs des compositeurs modernes dont nous voulons parler sont mal écrits; sans forme, sans tonalité bien assise. La pâte harmonique en est si compacte, que l'oreille est sans cesse fatiguée par un trop plein vocal qui l'ahurit. Faire compter des pauses à ces faux savants serait les condamner à écrire dans un style figuré dont ils n'ont pas la moindre idée. Si au moins ils respectaient la prosodie de leur langue maternelle! Mais non; ils coupent et hachent les mots pour produire des effets rythmiques. La péroration du chœur *Les Enfants de*

Paris, et *Amour sacré de la patrie*, de la *Muette*, que les marrons de la composition chorale imitent depuis plus de vingt ans, ont bien des méfaits de ce genre à se reprocher ! Si tous ces défauts constitutifs ne se rencontraient que dans des chœurs publiés isolément, nous n'aurions qu'à en gémir ; mais que dire, ou plutôt que ne pas dire lorsque l'on voit de ces compositions nauséabondes imposées aux sociétés concurrentes !

Il est de la plus grande urgence que les orphéons libres français organisent un comité central d'admission pour les chœurs imposés, et même pour l'admission des chœurs de choix chantés par les sociétés qui s'inscriront pour prendre part aux concours annoncés à l'avance. Alors le public sera délivré de toutes ces compositions chorales apocryphes, et il n'entendra plus que de belles et bonnes œuvres ; alors la France sera digne d'occuper la place qui lui est due dans le grand concert choral européen ! Qu'on ne croie pas, d'après les paroles sévères que nous venons de prononcer, que nous soyons de ces esprits retardataires qui regrettent le temps où florissaient les maîtrises et les jurandes ; le seul amour de l'art nous anime, et, puisqu'il y a des commissions sanitaires contre les épidémies en France, pourquoi le bon sens des orphéonistes ne leur ferait-il pas créer, soit pour chaque province, soit plutôt à Paris, un comité central dont le talent, le caractère et la position des membres donneraient des garanties suffisantes de leur impartialité ?

En reprenant en sous-œuvre des études trop incomplètes, beaucoup de ces compositeurs par à peu près, pourraient acquérir le talent qui leur fait défaut, et perfectionner les dispositions que la nature leur a données ; mais il faudrait bravement et promptement se remettre au travail, car le travail est le père du succès, et souvent aussi celui de la fortune. C'est donc avec autant de raison que de sentiment que A. Vialon, l'auteur des paroles de l'*Enclume*, l'un des chœurs les mieux réussis d'Adolphe Adam, a dit :

Le travail répand la richesse ;
Des cœurs il dissipe le deuil.

Ajoutons que si, le travail intellectuel ne donne pas toujours la fortune, il donne l'estime de soi-même à ceux qui s'y livrent avec courage, et que, dans la vie militante des artistes, il leur apporte une foule de jouissances morales qui ont aussi leur prix. A l'œuvre donc, compositeurs trop pressés de jouir du fruit de vos essais ! Patience et courage, et les bravos des hommes de goût vous dédommageront amplement du temps d'arrêt que vous aurez fait subir à votre désir immodéré des applaudissements ! Semez et vous récolterez. Mais attendez que la moisson soit mûre, au lieu d'y porter la faucille avant que le poids de ses grains ne fasse courber l'épi jaunissant !

CHAPITRE HUITIÈME

CONSEILS AUX POÈTES QUI SE PROPOSENT D'ÉCRIRE DES VERS
DESTINÉS AU CHANT CHORAL.

Les vers alexandrins, à rimes croisées surtout, conviennent peu à la poésie destinée à être chantée. Il n'y a que les récitatifs qui puissent admettre l'emploi de ces sortes de vers. Dans les mélodies et dans les chœurs, on évite l'alexandrin à cause du développement de la phrase musicale, que retarde nécessairement le retour de la rime, et change alors en prose les vers les plus harmonieux et les plus poétiques.

Lorsque le poète choral écrit des couplets, des strophes ou des stances, il doit s'astreindre à scander les seconds, troisième et quatrième couplets de la même manière que le couplet initial. C'est Hoffmann, le collaborateur habituel du célèbre Méhul, qui, le premier des poètes dramatiques et lyriques, a mis en pratique le précepte que nous donnons ici. Par lui, les compositeurs ne sont pas obligés de dénaturer la forme mélodique qu'ils ont

donnée au premier couplet, et, tout en respectant la prosodie, ils rendent bien plus facile et plus naturelle l'exécution de leur musique (1). Si, comme dans la cantate ou l'hymne choral avec un refrain unique, le musicien juge nécessaire d'écrire une musique spéciale pour chaque couplet, le poète n'a pas besoin de s'astreindre à scander ses paroles sur le modèle de la première strophe.

Il est plus harmonieux aussi de tâcher d'éli-der la fin d'un vers féminin avec le commencement du vers qui le suit. Si le sujet est passionné ou allègre, la coupe des vers de trois ou de cinq syllabes féminines, suivies d'un vers masculin et répétées deux fois de la sorte dans un même couplet, est favorable à la musique. C'est par une coupe de ce genre que Scribé a terminé le bel air : *Rachel, quand du Seigneur, de la Juive* :

Dieu m'éclaire,
Fille chère,
Près d'un père
Viens mourir;
Et pardonne
S'il te donne
La couronne
Du martyr !

Dès le début de la charmante idylle chorale *les Blés*, si mélodieusement mise en musique par Amédée Méreaux, M. Gustave Chouquet, le poète favori des maîtres français de l'art choral, a écrit également des vers de trois et de quatre syllabes dont la coupe est excellente :

Dans les blés,
Assemblés,

(1) Il est regrettable que les auteurs des *Hymnes à la Paix* choisies par la Commission du Concours international, n'aient pas mis ce précepte en pratique; la popularité des airs qu'elles inspireront y eût gagné immensément. De plus, ces hymnes n'ont pas un refrain unique reliant les strophes, et les multitudes ne gravent dans leur mémoire que cette véritable épigraphe d'un chant populaire, témoin le refrain : *Aux armes Citoyens !* de la *Marseillaise* de l'immortel Rouget de Lisle (2 mai 1867).

Garçons et filles
 Jettent au vent,
 Ce doux chant
 Au bruit mourant
 De leurs faucilles.

Si, au contraire, le sujet du chœur est grave et solennel, la coupe de dix syllabes est excellente. La coupe de huit syllabes convient surtout aux couplets d'un genre mixte. La mélodie s'arrange aussi très-bien des vers de sept et même de neuf syllabes. Le poète peut aussi, dans les sujets qui sont d'un caractère descriptif, écrire des vers de dix syllabes, mais ayant leur césure après le cinquième pied, contrairement à la règle qui exige que la césure de ces sortes de vers soit faite après le quatrième.

Voici la première strophe du *Passage de la mer Rouge*, extrait de l'oratorio *les Noces de Cana* (1), de l'auteur de cet *Essai* :

Le peuple de Dieu, conduit par Moïse,
 A quitté Memphis. La terre promise
 Va le recevoir
 Palpitant d'espoir.

Enfin le poète évitera autant que possible de terminer une strophe énergique par une rime féminine. Les chanteurs sont obligés d'épeler, en la chantant, une rime de ce genre, ce qui produit un effet très-désagréable à l'oreille des auditeurs délicats. Si le poète traite un sujet pathétique, terrible ou touchant, il peut, après avoir exposé son sujet, varier la coupe de ses vers.

Nous supposons un goût trop épuré aux poètes vraiment dignes de ce beau titre, pour avoir besoin de leur exprimer toute notre réprobation pour les sujets bas ou ne traitant que de la pratique manuelle des métiers les plus vulgaires. Dieu, la nature, l'amour de la gloire ; le beau dans toutes ses manifestations morales, voilà ce qui convient à l'art choral destiné aux populations des villes et des campagnes. Il est temps enfin de faire cesser

(1) Exécuté à Lyon, au Grand-Théâtre, en 1858, sous la direction de l'auteur.

l'espèce de prostitution musicale dont trop de compositions chorales sont les complices et les victimes. Les métiers ont eu leurs imitations grossières poussées jusqu'à l'idiotisme; que la poésie lyrique reprenne enfin la place qu'elle a trop souvent abandonnée lâchement, et l'art choral français pourra lutter avec l'art choral allemand et belge.

Il est temps enfin, que les vrais poètes de notre nation, fassent mentir le ridicule aphorisme mis en circulation par le trop spirituel Voltaire. Non, ce qui *ne se dit pas*, ne doit pas *se chanter*! Les beaux vers ne sont pas faits pour être seulement déclamés. Si leur coupe est musicale, ils deviennent naturellement lyriques; mais, ainsi que nous l'avons dit au début de cet *Essai*, la musique ajoute des ailes à l'ange poétique; ces deux sortes de poésie sont sœurs, et, venues du ciel, elles s'élancent radieuses vers la voûte éthérée en se donnant la main. *Le lac* de Lamartine, a fait produire un chef-d'œuvre à Niedermeyer; et *la Captive* de Victor Hugo, a inspiré à H. Berlioz une mélodie qui vivra plus longtemps que beaucoup d'opéras que la mode a pris sous sa protection inconstante.

CHAPITRE NEUVIÈME

CHOIX DE CHŒURS ALLEMANDS, BELGES ET FRANÇAIS, TIRÉS DES ŒUVRES
DES MAÎTRES LES PLUS RENOMMÉS, ET ANNOTÉS.

Il nous a paru utile aux progrès des jeunes compositeurs, de terminer cet essai sur la composition chorale par plusieurs chœurs écrits par les maîtres contemporains les plus renommés. Partout où cela nous a semblé nécessaire, nous avons annoté les passages dignes de fixer plus particulièrement l'attention de nos lecteurs, et nous espérons que ces espèces de commentaires hâte-

ront le développement des facultés créatrices chez ceux auxquels le Ciel a départi le don mélodique et harmonique, car nous l'avons déjà dit dans notre poëme sur l'*Harmonie musicale* (1).

Et, comme on naît poëte, on naît compositeur.

Mais, comme à côté des choses d'art, il y a toujours leur exploitation industrielle, il ne nous a pas été permis de donner en entier certains des chœurs analysés par nous. Nos lecteurs pourront les lire en entier à la bibliothèque du Conservatoire impérial de musique de Paris.

(1) *L'Harmonie musicale*, poëme didactique en quatre chants, in-8° de 40 pages; Paris, 1853, chez Amyot, rue de la Paix. (La 2^e édition corrigée est sous presse.)

ÉCOLE CHORALE ALLEMANDE ⁽¹⁾.§ 1. **Adieu aux Jeunes Mariés.**

SÉRÉNADE

pour deux chœurs (à 8 huit voix) d'hommes et de femmes; paroles françaises
de M. Émile DESCHAMPS; musique de G. MEYERBEER.

(1^{re}) Les cadences plagales des 2^{es} basses donnent, dès la 1^{re} mesure, l'idée du sentiment religieux qui anime tout ce chœur ravissant, dans lequel l'amour sanctifié par l'hymen, est exalté avec tant de charme par la muse du poète et du compositeur. Cette mélodie charmante est comme parfumée de lys et d'oranger.

(13^e) Le *ré* \flat est changé en *ut* \sharp ; et la phrase en *la* \natural majeur, dont la basse descend diatoniquement en passant par l'accord de triton si expressif, est délicieuse.

(15^e) Le *la* \natural des basses est un *si double-bémol* enharmonique, qui descend sur l'accord de $\frac{6}{4}$ de la dominante du ton principal de *ré* \flat . Cette modulation, quoique très-simple, est d'un effet très-heureux.

(17^e) La résolution de l'accord de $\frac{6}{4}$ sur la dominante à la basse, a quelque chose d'insolite qui ne s'explique que par l'effet heureux que cette licence harmonique produit. Régulièrement, il faudrait la pédale-tonique.

(20^e) Cette mesure isolée à $\frac{3}{4}$ est très-piquante; elle relie le retour du mouvement primitif et de la mesure à $\frac{6}{4}$. Le trait expressif des 1^{ers} ténors est d'une tendresse indicible. Le quatuor féminin reprend seul le chœur des voix d'hommes, en chantant les paroles de la 2^e strophe, et, enfin, la 3^e et dernière strophe de cette poésie éloquente et remplie de tendres regrets, est scindée, ainsi que la musique du 1^{er} quatuor, entre les deux masses chorales, masculine et féminine. Ce beau morceau se termine

(1) Les chiffres entre parenthèses indiquent les mesures commençant les passages commentés. Mais lorsqu'un même chiffre est répété, ce chiffre doit s'appliquer au nouveau mouvement du morceau analysé.

par la réunion des 8 voix, qui, dans un épanouissement sublime, s'abaissent en adressant un dernier adieu aux jeunes époux. — Répétons que des convenances de propriété musicale, devant lesquelles nous nous inclinons, ne nous ont pas permis de donner en son entier cette œuvre chorale, l'une des plus poétiques de l'immortel compositeur.

§ 2. Dans la Forêt

(IM WALDE).

Paroles d'A. CENTERICK; musique de F. KÜCKEN.

(1^{re}) Ce chœur, l'un des plus populaires de F. Kücken, débute par un *andante* d'un caractère très-suave. Les harmonistes remarqueront une résolution assez singulière de la basse, à la 4^e mesure : l'*ut*, qui devrait descendre d'un demi-ton sur la sensible (le *si*), va sur la dominante. Dans un cas pareil, les puristes font la pédale-tonique; pourtant le compositeur a pour lui l'autorité de Haydn, qui, dans plusieurs de ses quatuors, a résolu à la basse le 2^e renversement de l'accord de 7^e de sensible, de la même manière que lui.

(40^e) Ici, la 7^e mineure (*fa*) monte à la quinte de la tonique, tandis que la basse *sol* se résout sur cette dernière. Encore cette fois, la pédale-tonique neutraliserait la petite incorrection harmonique signalée.

(1^{re}) La transition charmante produite par le ton de *la* \flat est un moyen harmonique qui produit toujours un effet auquel sont sensibles les personnes les moins musiciennes. — Ce solo de baryton est d'une forme mélodique très-agréable, et l'accompagnement à bouche fermée du chœur, écrit constamment à 4 parties, lui donne beaucoup de relief.

(1^{re}) L'entrée des seconds ténors, suivie de l'imitation des mélodies favorites des cors de chasse, est simple et amenée très-naturellement.

(13^e) Le traducteur des paroles allemandes ayant eu le soin, recommandé par nous (page 31) de scander de la même manière le 1^{er} et le 2^e couplet, cette sage précaution a évité de réimprimer plusieurs planches, tout en conservant à la mélodie son caractère primordial.

(35^e) Le *ré* \sharp de la 1^{re} basse se change en *mi double bémol*. Pour la régularité de l'harmonie, le 1^{er} ténor devrait avoir un *ut* \flat au lieu d'un *si*, note initiale de la phrase en *sol* \flat . — La conclusion de ce chœur est chaleureuse et d'un effet sûr; les dernières imitations des cors de chasse provoquent toujours les applaudissements des auditeurs.

ÉCOLE CHORALE BELGE.

§ 1. Prière avant la bataille.

Paroles de M. G. GENSSE; musique d'Étienne SOUBRE (1).

(8^e) Le repos sur l'accord majeur du 3^e degré est plein de solennité.

(43^e) Cet unisson, si simple en apparence, prépare avec beaucoup d'art l'accord en blanche de 7^e diminuée qui le suit.

(49^e) Ce nouvel unisson, d'un caractère calme, est suivi d'une entrée en *sol* \flat , au 2^e renversement, d'un effet tout mystique.

(1^{re}) Cette large mélodie, que le compositeur développe plus loin avec tout le luxe choral qu'elle comporte, est d'un grand et noble caractère.

(12^e) L'accompagnement à 4 parties donne un nouvel intérêt à l'entrée de la phrase en *ut* mineur des basses.

(21^e) Ici le chœur d'accompagnement est à 6 parties.

(26^e) La phrase principale chantée à l'octave supérieure par le 1^{er} ténor, et accompagnée d'une façon très-piquante par les voix intermédiaires, produit ici un effet très-pathétique.

(36^e) Ces *ré* \flat sont d'une grande poésie, et les *ut* \flat des deux autres parties de basse, complètent l'effet de ce beau passage.

(4^{re}) Ici le compositeur reprend quelques mesures de l'introduction (à partir de la 35^e), pour en faire le commencement de la strette, dont l'effet est très-chaleureux.

(37^e) Cette pédale-tonique, brodée, est écrite avec un grand sentiment harmonique.

(1) Ce compositeur, dont la rare modestie égale le talent, est une des gloires du chant choral en Belgique; et nous sommes heureux d'avoir l'occasion de lui rendre ici la justice éclatante due à son mérite incontesté d'ailleurs.

(1^{re}) Le compositeur, en écrivant ces deux dernières mesures en longues notes et en employant le retard $\frac{4}{3}$, a voulu, avec raison, donner beaucoup de solennité aux paroles : « Le ciel l'ordonne. »

Cette composition chorale, quoique d'une grande simplicité apparente, est d'une belle et noble ordonnance; son harmonie a de la plénitude sans confusion, et le sentiment mélodique y projette souvent une vive lumière. On n'écrit pas mieux pour les voix que ne sait le faire M. Étienne Soubre.

§ 2. Les Contrebandiers.

CHOEUR A QUATRE VOIX D'HOMMES.

Paroles de M. Em. de LYDEN; musique de LIMNANDER (1).

(1^{re}) Cette entrée à l'unisson est d'un excellent effet. La phrase a de la décision, de l'audace même. Elle peint le caractère des héros du petit drame choral qui va se dérouler.

(12^e) L'anticipation faite par le 1^{er} ténor de la fondamentale (le *fa*) de l'accord suivant, a quelque chose de rude qui n'est pas sans couleur.

(21^e) Les quatre mesures remplies par 8 croches, à la basse, ont beaucoup d'énergie.

(43^e) Le retour des deux premières mesures du début sur la tenue de la dominante par le 1^{er} ténor, a de la grandeur.

(48^e) Par un caprice assez bizarre, le compositeur, au lieu de faire suivre l'accord de $\frac{3}{4}$ de celui de la dominante non renversée, passe à la

(1) Ce compositeur, dont les débuts à Paris firent sensation, s'y fit connaître en 1847 par un concert qu'il donna dans la grande salle du Conservatoire. C'est à ce concert que, pour la première fois, M. Limnander fit entendre l'effet de *bocca chiusa* (bouche fermée) accompagnant un charmant solo de ténor. Depuis, M. Limnander a donné à l'Opéra-Comique *les Monténégrins*, ouvrage en trois actes, et plusieurs autres compositions lyriques dans lesquelles la mélodie, l'art et le sentiment des effets dramatiques se font remarquer à un haut degré. Dégoûté des tracasseries de coulisses, ce compositeur, qui s'est éloigné volontairement du théâtre de ses succès, y reviendra, nous l'espérons, dans l'intérêt de sa gloire et de nos plaisirs.

basse sur la sensible portant l'accord de sixte. C'est une petite licence qui n'ajoute rien à l'effet particulier de la cadence parfaite.

(13°) Le compositeur, en conservant l'unité mélodique du nouveau mouvement à $\frac{6}{8}$ qu'il vient de prendre, diminue avec intention le nombre des parties vocales, afin de donner plus d'effet à l'entrée harmonieuse de la prière qui va suivre.

(14°) Cette prière est d'un sentiment très-pieux. On remarquera à la 4^e mesure de la 2^e basse, que l'accord $\frac{6}{4}$ (*la, ré, fa*) se résout en montant sur celui de *si* mineur. Nous pensons qu'il y a une faute de gravure, et que le second ténor devrait faire deux *ut* au lieu de deux *ré*; alors l'accord de sixte (*la, ut, fa*) s'enchaînerait naturellement avec l'accord parfait qui vient après lui.

(15°) Cet *allegro*, précédé d'une espèce d'introduction d'un mouvement un peu plus modéré, produit un heureux contraste avec la prière précédente. Le compositeur sépare la rentrée du motif à $\frac{2}{4}$ par un quatuor dialogué en *ré* mineur qui a beaucoup de caractère.

(16°) La péroraison de ce morceau est chaleureuse. L'accord $\frac{6}{4}$ (*la b, ré b, fa b*) retournant à sa tonique naturelle est d'un effet très-sonore, et l'unisson général des deux mesures 97^e et 98^e, donne beaucoup d'éclat à l'accord qui suit.

(17°) La basse de l'accord de sixte, doublée à l'octave par les 4^{es} témoins, jette ici beaucoup de lumière; et pourtant, certains puristes l'interdisent à leurs disciples.

Pour nous résumer, disons que ce chœur populaire a été composé pour la division supérieure du concours de Meaux (16 mars 1858); et que depuis ce temps, il est chanté par la plupart des sociétés chorales de la France et de la Belgique.

ÉCOLE CHORALE FRANÇAISE.

§ 1. **Le Carnaval de Rome.**

GRANDE SCÈNE CHORALE.

Paroles de Gustave CHOUQUET; musique d'Ambroise THOMAS, de l'Institut.

(Chœur imposé à la division d'excellence du concours d'Arras en 1864.)

(44°) Le *fa* $\frac{1}{2}$, attaqué par les premières basses, rompt la cadence parfaite de l'accord de *la* majeur, sans pourtant que la tierce majeure de cet accord en soit abaissée; ce qui produit *passagèrement* un accord de quinte augmentée d'un effet étrange, qui peint bien l'austérité de la vie de couvent dont parlent les moines. De plus, ce même *fa* $\frac{1}{2}$ du 2° chœur donne le ton au 1^{er} chœur, qui entre par *l'allegro moderato* qui suit.

(3°) L'anticipation de la tonique à la basse est un fait harmonique assez nouveau. Parmi les grands *oseurs* de l'art, Beethoven est le premier qui en offre un sublime exemple dans la péroration du *scherzo* de la symphonie en *ut* mineur. — Tous ceux qui ont visité Rome entendent toujours avec un véritable plaisir cette reproduction vocale identique de la musique pittoresque des *pifferari*.

(1^{re}) La reprise des dernières mesures du chœur des moines produits ici un contraste excellent.

(9°) Ce brillant *tutti* est un écho poétisé des cris et des bruits populaires qui retentissent dans le *Corso* de Rome pendant les grands jours de carnaval.

(86°) Ce solo, ainsi que le compositeur l'observe dans une note (1), doit être chanté par plusieurs voix, dont le nombre soit en rapport avec celui de la masse chorale tout entière.

(1) Les Notes placées au bas des pages d'un livre, sont des espèces de *haies vives* qui le protègent en débarrassant les propositions avancées par l'auteur, d'ambages qui obscurciraient la clarté de son style.

(157°) Même remarque du compositeur sur le nombre de ténors qui doivent chanter ce solo à l'unisson. — On observera que les voix du chœur imitent les sons stridents de la mandoline.

(169°) Cette modulation enharmonique est d'une grande hardiesse. Ce n'est que dans des chœurs destinés aux divisions orphéoniques d'excellence, tels que celui-ci, qu'un compositeur peut s'en permettre de ce genre.

(20°) Le *si* \flat changé en *si* \natural , produit une transition enharmonique ravissante.

(1^{re}) L'auteur, qui fut pensionnaire de l'Académie de Rome, n'a voulu omettre aucun des airs populaires de la Ville éternelle; la saltarelle choisie par lui est d'une forme mélodique charmante par sa vivacité.

(57°) Cet unisson partiel donne beaucoup de rondeur au dialogue choral.

(61°) La tenue des ténors sur la dominante est d'une grande puissance sonore.

(70°) Le ton majeur synonyme donne beaucoup d'éclat à la conclusion de ce chœur, remarquable sous tant de rapports, et qui, tout simplement, est un petit chef-d'œuvre du genre.

§ 2. La Parole de Dieu.

CHŒUR A QUATRE VOIX D'HOMMES.

Poésie d'Alexandre FLAN; musique de Louis CLAPISSON, de l'Institut (1).

(1^{re}) Ce chœur, d'un style élevé et d'une grande pureté d'harmonie, est conduit avec habileté et une entente parfaite du maniement des voix.

(1) Après Wilhem, le fondateur de l'Orphéon français, L. Clapisson qu'une mort prématurée a enlevé récemment à l'amour de sa famille, au professorat et à l'art militant, est le premier compositeur contemporain qui ait écrit des chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement. Sous le titre du *Vieux Paris*, cet artiste publia un recueil qui obtint beaucoup de succès vers 1835. Le 1^{er} février de cette même année, le chœur intitulé *Dans la Nuit* fut exécuté au deuxième concert de la célèbre Société du Conservatoire de musique.

(33^e) Le duo entre le 1^{er} ténor et le baryton, tandis que le 2^e ténor frappe la dominante sur l'extrémité du premier temps fort, est d'un effet poétique. Rien de plus suave que l'accord de neuvième de la mesure du 1^{er} ténor.

(45^e) La double tenue de la dominante par le 1^{er} ténor et la basse, tandis que le 2^e ténor fait entendre la 9^e et le baryton la 7^e de l'accord, est une nouveauté harmonique d'un effet saisissant.

(113^e) Le compositeur affectant de ne pas mettre la tonique *fa* à la 2^e basse; l'entrée des *ut* donne beaucoup de mélancolie à la mélodie.

(125^e) Unisson partiel à l'octave entre le 1^{er} ténor et la basse. — N'y aurait-il pas là une faute de gravure ?

(187^e) Le compositeur, qui avait le sentiment d'une déclamation vraie et expressive, fait entendre sur les notes frappées les accords solennels du *De profundis* de la liturgie catholique. Cette harmonie réveille dans l'esprit le souvenir de pertes cruelles, et nous montre le néant des choses de la terre. Il était impossible de mieux traduire cette grande et consolante pensée qui proclame l'immortalité de l'âme, et sa participation aux béatitudes célestes.

(205^e) L'accord de $\frac{5}{4}$, mis ici à la basse au lieu de la tonique, se résout dans la mesure suivante en montant de 3^e sur l'accord accidentellement parfait majeur du 7^e degré. Nous ne trouvons aucun précédent justifiant cette licence, dans les œuvres des plus grands maîtres, même les plus *oseurs*.

§ 3. Départ et Retour.

CHOEUR A QUATRE VOIX D'HOMMES.

Paroles d'A. VIALON; musique de Georges KASTNER, de l'Institut.

(1^{re}) Les deux basses qui chantent à l'unisson le début de ce chœur, dont la première partie peint l'*Hiver*, préparent avec effet l'entrée des quatre voix qui harmonisent ce même chant des basses, en lui donnant une couleur très-caractéristique.

(33^e) Ce $\frac{6}{8}$, dont la mélodie a de la grâce, est développé avec beaucoup

d'art; et le compositeur, sans sortir du ton de *mi* \flat majeur qu'il a choisi, donne un coloris nouveau à chaque retour du motif principal.

(93^e) Le *Printemps* est annoncé par de belles tenues : la première en *la* \flat et la seconde en *ut* majeur. — Le *mi* \natural du 1^{er} ténor donne beaucoup de clarté à l'harmonie, et peint avec vérité les vers :

Enfin tout se réveille
A la clarté vermeille
Du retour du printemps !

(4) La mélodie en mouvement de valse sur ces vers :

Douce hirondelle
Ouvre ton aile.

est rendue très-piquante par l'accord de triton que la seconde basse attaque; et la phrase en *sol* majeur des 1^{ers} ténors est élégante et d'une forme très-mélodique. — Ce qui distingue ce chœur, c'est l'art avec lequel le compositeur donne de l'intérêt aux parties vocales; c'est aussi la connaissance parfaite qu'il possède du mélange intelligent des timbres. Souvent, le chœur est écrit à cinq, à six et même à sept parties; mais cette richesse d'accords est toujours soumise aux lois du bon goût et à celles de la sonorité. Enfin ce chœur, qui a été exécuté pour la première fois au concours remarquable ouvert à Amiens le 3 juillet 1864, est digne de la plume féconde qui a écrit les *Chants de la vie* et ceux de l'*Armée française*.

§ 4. Le Départ des Apôtres.

CHŒUR A QUATRE VOIX D'HOMMES.

Paroles de Gustave CHOUQUET; musique de François BAZIN.

(1^{re}) Ce chœur, dans lequel les auteurs ont cherché la couleur religieuse de la primitive Église, est d'un caractère onctueux; et souvent, le compositeur a su rappeler, sans imitation puérile, le style des maîtres du XVI^e siècle. L'unisson du début a beaucoup de simplicité, et l'entrée de l'harmonie à la 4^e mesure est d'un effet sonore.

(1^{re}) Cet *andante* est écrit presque constamment à trois parties. Le

compositeur l'a voulu ainsi avec raison, afin de donner plus d'intérêt à la plénitude harmonique de l'*andantino* qui suit.

(1^{re}) La basse, par ses cadences plagales, donne à l'ensemble une grande et profonde couleur religieuse.

(1^{re}) Le contraste de cet *allegro*, dont la mélodie semble sonner la fanfare triomphale du succès religieux des disciples du divin Maître, est très-frappant. L'unisson des deux basses sur le vers : *Du Dieu de la lumière* est d'un beau et noble caractère; et la réponse du chœur à quatre parties, est très-heureuse.

(52^e) Le retour au motif à $\frac{3}{4}$ (*Aimez-vous tous*) est d'une simplicité qui n'exclut pas l'effet.

Enfin, on observera avec quel tact le compositeur fait ressortir les paroles essentielles de la poésie lyrique. Le fond de la morale évangélique étant la charité; c'est donc avec sentiment, et beaucoup de raison, que ce vers charmant :

Aimez-vous tous, ainsi le veut le Seigneur Dieu.

a été l'objet d'une attention toute particulière de la part du compositeur.

§ 5. Le Matin.

SOLO DE TÉNOR ET CHOEUR A QUATRE VOIX D'HOMMES.

Paroles et musique de Laurent de RILLÉ.

(1^{re}) L'*andante* de ce chœur, qui débute sans introduction, est ordinairement chanté, quant au 1^{er} ténor, par une voix choisie; ce qui explique pourquoi le compositeur a écrit dans les cordes hautes sa mélodie expressive et d'une forme élégante.

(25^e) L'écho à bouche fermée est d'un joli effet. Toute cette période est écrite dans un style concerté et chaleureux. L'art s'y cache sous les fleurs mélodiques les plus fraîches, et le retour du motif, précédé d'une rentrée très-noble des basses, produit toujours un excellent effet.

(1^{re}) Cet *allegro* présente dès son début l'emploi de l'unisson partiel suivi de l'unisson à l'octave. Cette manière d'attaquer un nouveau

mouvement, et souvent un ton nouveau, est excellente, parce qu'elle permet au directeur de la société chorale de modifier l'intonation en lui donnant le degré d'acuité convenable, suivant que la masse vocale a baissé ou monté pendant l'exécution de ce qui a précédé. On remarquera aussi que, très-souvent, l'auteur écrit à deux parties le second ténor, ce qui produit passagèrement une harmonie à cinq voix d'un effet très-sonore.

(76°) Le motif du 1^{er} ténor, chanté ici à l'unisson par les deux basses, est rendu plus piquant par les notes à contre-temps du 1^{er} et du 2^e ténors, et le passage syncopé de ces deux voix est très-chaleureux. Enfin, on observera que toutes les voix chantent à l'unisson ce dernier vers :

Reprenons tous notre labeur !

effet qui donne beaucoup d'éclat aux dernières mesures de ce morceau remarquable.

Nota. L'éditeur de cet *Essai* déclare que tous les chœurs analysés par l'auteur, et qui ne font pas partie de son fonds, appartiennent à ceux de ses confrères dont le nom et le domicile sont indiqués. Il prend l'engagement d'honneur, pour lui et ses cessionnaires, de ne pas les séparer du corps du présent livre.

ADIEU AUX JEUNES MARIÉS

1

SÉRÉNADE.

PAROLES DE
M^r E. DESCHAMPS.

Chantée aux concerts de la
société du conservatoire.

MUSIQUE DE

G. MEYERBEER.

Dédiée à M^e P. MILLAUD.

Andantino con moto.
P Très doux.

1^{er} TENOR

L'hy - men, dans ces de - meur - res Cou -

P Très doux.

2^e TENOR

L'hy - men, dans ces de - meur - res Cou -

P Très doux.

1^e BASSE

L'hy - men, dans ces de - meur - res Cou -

P Très doux.

2^e BASSE

L'hy - men, dans ces de - meur - res Cou -

Cresc. *Dim.* *p*

ronne en - fin — l'a - mour — O

Cresc. *Dim.* *p*

ronne en - fin — cou - ron - ne l'a - mour. O

Cresc. *Dim.* *p*

ronne en - fin — cou - ron - ne l'a - mour. O

Cresc. *Dim.* *p*

ronne en - fin l'a - mour — O

nuit, re-tiens tes heu - - - res:

Cresc.
Trop tôt vien dra le

Cresc.
Trop tôt vien dra le jour

Cresc.
Trop tôt vien dra le

Cresc.
Trop tôt vien dra le

p jour trop tôt vien dra le *Molto cresc* jour Tous *pp*

p oui trop tôt vien dra le *Molto cresc* jour Tous *pp*

p jour trop tôt vien dra le *Molto cresc* jour Tous *pp*

p jour trop tôt vien dra le *Molto cresc* jour Tous *pp*

deux a-vec l'au-ro-re Vont

deux a-vec l'au-ro-re Vont

deux a-vec l'au-ro-re Vont

deux a-vec l'au-ro-re Vont

Molto cresc Dim

fuir bien loin de nous Chan-tons chantons en

pp

Gresc ff

co-re chan-tons en-cor chan-

co-re chan-tons en-cor chan-

co-re chan-tons en-cor chan-

co-re chan-tons en-cor chan-

Gresc ff

p e staccato >

tous L'a-dieu plain.tif et doux L'a-dieu plain.

p e staccato

tous L'a-dieu plain.tif et doux L'a-dieu plain.

pe staccato

tous L'a-dieu plain.tif et doux L'a-dieu plain.

pe staccato

tous L'a-dieu plain.tif et doux L'a-dieu plain.

Dol

tif et doux L'a-dieu plain.tif et

Dol

tif et doux L'a-dieu plain.tif et

Dol

tif et doux L'a-dieu plain.tif et

Dol

tif et doux Oui la-dieu

Rall. *A tempo* *p* *Très doux* &

doux A dieu la blonde é.

Rall. *p*

doux A dieu la blonde é.

Rall. *p*

doux A dieu la blonde é.

A tempo *p* &

l'adieu plaintif et doux A-dieu la blonde é.

DANS LA FÔRET

(IM WALDE)

CHOEUR

Paroles d' A. CEUTERICK.

Musique de F. KÜCKEN

Andante con moto.

1^{rs} et 2^{ds}
TÉNORS

1^{res} et 2^{des}
BASSES.

Pu-rés e - toi - les sans nom - bre et
 toi lu - ne rei - ne des - nuits du ciel dis - si -
 pez en - fin l'om - bre, le bois se - rait sans vous trop
 som - bre, trop som - bre, vous gui - de - rez mes pas dans
 l'om - bre . foubli de mes en -
 ou - bli de mes en - nuis de mes en -

nuits ah viens pen-dant les nuits
 - ah viens pendant les nuits pen - dant les nuits

pp nym - phe des bois nym - phe ré - veil - lez vous
pp

ff et vous zé - phyr char - mez nous et vous zé -
ff sempre cres .

p sempre *p* e douce.
 phyr charmez nous nym - phe des bois nymphe

ré - veil - lez vous et vous zé - phyr vous zé -
pp

rall. phyr charmez nous o zé - phyr charmez nous.
rall.

And^{te} con espress.

4^e Couplet.

BARYTON SOLO.

1^{rs} et 2^{ds} TENORS.

1^{rs} et 2^{des} BASSES.

Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line starts with the word "douce" and a fermata over the note "O". The piano accompaniment features chords and a melodic line in the bass.

Musical notation for the second system, primarily the bass line, showing a melodic progression with accents.

toi que j'aime dors en paix dans ton humble chau - miè - re la
 toi vo - lement cœur é - pris bel an - ge bien su - prê - me ton

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic.

Musical notation for the third system, primarily the bass line, continuing the melodic line.

lu - ne sous son voile é - pais t'en - tou - re de lu - miè - re
 a - mour se - ra - t'il le prix de mon a - mourex - tré - me

Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a forte (*fz*) dynamic.

Musical notation for the fourth system, primarily the bass line, with a crescendo (*cresc.*) and a dynamic of forte (*f*).

endors toi gentille ouvriè - re re - pose en disant ta pri - è - re que
 ne di - ras - tu jamais toi même de ta voix si dou - ce je t'ai - me si

Musical notation for the fourth system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part ends with a piano (*p*) dynamic.

rien ne trouble ton som - meil jusqu'au re - tour de l'aube au front ver -
 j'en - tendais ces mots si doux de mon bon - heur le ciel serait ja -

meil que rien ne trouble ton som - meil jusqu'au re -
 loux si j'en - tendais ces mots si doux de mon bon -

tour de l'aube au front ver - meil
 heur le ciel se - rait ja

1^a 2^e Couplet Vers

loux son etc.

De son bon - heur le ciel oui le ciel se -

PRIERE AVANT LA BATAILLE

CHŒUR

Paroles de G. GENSSE :

Musique d'E. SOUBRE

All^o mod^{to} (♩ = 104)

mf cresc.

1^{rs} et 2^{ds}
TENORS.

1^{res} et 2^{des}
BASSES.

Alerte a-mis, a-ler-te a-mis, le ca-non ton-ne

que l'on s'ap-prê-te sur le champ Du jour nais-

que l'on s'ap-prê-te sur le champ Du jour nais-

sant la bril-lan-te cou-ron-ne a fait pâ-lir les

journaissant la

feux du camp Voyez au loin dans cet-te plaine im-men-

se de l'en-ne-mi les ba-tail-lons nom-breux leur è-ten-dard leur è-ten-

se de l'en-ne-mi les ba-tail-lons nom-breux leur è-ten-

dard dans les airs se ba - lan - ce qu'il ap - par - tienne au plus au da - ci -
lan - ce qu'il ap - par - tienne au plus au da - ci -

eux A - ler - - te aler - - te aler -

p cres animato poco mf a poco f

eux

mf f

eux Bientôt ces fiers soldats vont

p cres

eux Bientôt ces fiers sol - dats vont mordre lapous - siè - re
te a - ler - te ces fiers sol - dats vont mordre lapous - siè - re Mais a -

ff pp

mordre lapous siè - re Bientôt ces fiers soldats vont mordre lapous siè - re Mais a -

lento sotto voce (♩ = 46) espressivo .

vant de son - ger à ven - ger nos af - fronts Of - frons à l'é - ter - nel u - ne

ppp

Of frons à l'é - ter -

ppp

Of frons à l'é - ter -

ppp

Of frons à l'é - ter -

sain - te pri - e - re pour l'implorer courbons nos fronts

nel une sainte prière une sainte prière - re pour l'implorer courbons nos

pour l'implorer courbons nos fronts

fronts pour l'implorer courbons nos fronts a - mis pri - ons

fronts

fronts pri - ons

con portamento

4^e 2^e BASSES

O toi, Dieu des ba - tail - les! au champ d'honneur guide nos

pas ac - cor - de nous d'il - lus - tres fu - né - rail - les si le des -

tin trahissait notre bras si le des - tin si le des -

tin tra - his - sait no - tre bras Mais non, viens en hé -

rit. *a mezza voce*

Piu mosso (♩ = 56)

Mais non viens en héros transforme nos soldats

Mais non viens en héros transforme nos

ros transforme nos sol-dats et que leurs batail

et que leurs bataillons in-vin-cibles murailles

lons in-vin-ci- bles mu- rail les laissent tom- etc

raillent laissent tomber au loin le fer et le tré

raillent laissent tomber au loin le fer et le tré

ber le fer et le tré- pas laissent tom

LES CONTREBANDIERS.

Paroles de M^r Em:de LYDEN.

Musique de LIMNANDER.

Chœur imposé par la commission des membres du Jury,
pour la Division supérieure du concours de MEAUX (16 Mai 1858)

Prix 1^{fr} 25.net

Paris, aux bureaux du Journal l'Orphéon, Rue Notre-Dame de Nazareth, 61.

Moderato. (♩ = 84) (*)

1^{er} TENOR. De - bout — contreban diers sortez de vos halliers.

2^{me} TENOR. De - bout — contreban diers sortez de vos halliers.

1^{re} BASSE.

2^{me} BASSE.

Sortez de vos hal-liers sortez de vos hal-liers

Sortez de vos hal-liers sortez de vos hal-liers De bout contreban -

-diers sor-tez de vos halliers De bout de bout contreban -

(*) Les 15 premières mesures doivent être chantées en voilant le timbre de la voix et en accentuant très vigoureusement pour donner beaucoup d'énergie malgré le piano.

2

sor - tez de vos hal - liers En

sor - tez de vos hal - liers En fin la nuit des - cend et la

sor - tez de vos hal - liers En - fin la nuit des -

-diers de - bout!

mf fin la nuit des cend et la lune est voi - lé - e *f* La

mf lu - ne est voi - lé - e la lune est voi - lé - e *f*

mf - cend la nuit des - cend et la lune est voi - lé - e La voix de la tem -

mf la nuit des - cend et la lune est voi - lé - e

cres - cen - do. -

voix de la tem - pête en - va - hit la val - lé - e la

La voix de la tem - pête - - te la

-pête en - va - hit *cres* la val - lé - e la voix de la tem - do. -

La voix de la tem - pête en - va - hit la val - lé - e la

f voix de la tem - pête en - va - hit la val -

f voix de la tem - pête en - va - hit la val -

pête - - te en - va - hit en - va - hit la val -

voix de la tem - pête en - va - hit la val - lé - e la voix de la tem - pête en va

ff
 - le - - - e
 - le - - - e
 - le - - - e
 - hit la val - le - - e cha - cun rentre au lo - -

Cha - cun rentre au lo - gis pâle et trem blant d'ef -
 - cun rentre au lo - gis rentre au lo - gis pâle et trem blant d'ef -
 - gis Cha - cun rentre au lo - gis pâle et trem blant et trem blant d'ef -
 - cun rentre au lo - gis rentre au lo - gis pâle et trem blant d'ef -

- froi - Et nous ne craignons plus Et nous ne craignons
 - froi - Et nous ne craignons plus nous ne crai -
 - froi - Et nous ne craignons plus nous ne crai -
 - froi - Nous ne crai -

f
 plus que les sol - dats du Roi
 plus que les sol - dats les soldats du Roi
 - gnons que les sol - dats du Roi Bien - tôt viendront pour
 plus que les sol - dats du Roi

f

Bien-tôt viendront pour

de combat la mé-lé-e Bien-tôt viendront pour

nous le com-bat la mé-lé-e Bien-tôt viendront pour

le combat la mé-lé-e Bien-tôt viendront pour

nous le com-bat la mé-lé-e

nous le com-bat la mé-lé-e *ff* Sor-tez de vos hal-

nous le com-bat la mé-lé-e *ff* Sor-tez de vos hal-

nous le com-bat la mé-lé-e *ff* Sor-tez de vos hal-

ff *poco meno mosso.*

Sor-tez de vos hal-liers de

-liers de bout con-tre-bandiers Sor-tez de vos hal-liers de

-liers de bout con-tre-bandiers Sor-tez de vos hal-liers de

-liers de bout con-tre-bandiers Sor-tez de vos hal-liers de

poco rall. *All.^o (♩=88.)* *mezzo voce.*

bout con-tre-ban diers! *mezzo voce.* Chut! prêtons l'o-

bout con-tre-ban diers! *mezzo voce.* Chut! prêtons l'o-

poco rall. *mf* Chargeons les mu lets....

bout con-tre-ban diers!

bout con-tre-ban diers!

ff reil - le! *ff* le bruit du fu - sil! —
 reil - le! le bruit du fu - sil! —
mezza voce. le bruit du fu - sil! —
ff

N'en - tendez - vous pas le bruit du fu - sil! —

mezza voce. A cent pas de nous le dou - a - nier veil - le
 le dou - a - nier veil - le
 le dou - a - nier veil - le *poco meno mosso*
 Prions mes a -

p voi - ci le pé - ril *piu lento.* *p* Pri - ons mes a - mis!
 voi - ci le pé - ril
 voi - ci le pé - ril
 _mis voi - ci le pé - ril

p Pri - ons mes a - mis pri - ons mes a - mis

PRIERE.

mf

A deux ge - noux la tête nu - e Le front cour -

A deux ge - noux la tête nu - e Le front cour -

A deux ge - noux la tête nu - e Le front cour -

A deux ge - noux la tête nu - e Le front cour -

ff *f*

_bé chré - tiens pi - eux Pri - ons ce - lui qui règne au

_bé chré - tiens pi - eux Pri

_bé chré - tiens pi - eux *f* Ce - lui qui règne au

_bé chré - tiens pi - eux *f* Pri - ons pri -

ff

Cieux du re - pen - tir l'heu - re est ve - nu - - - -

_ons du re - pen - tir l'heure est ve - nu - - - -

Cieux du re - pen - tir l'heure est ve - nu - - - -

_ons du re - pen - tir l'heure est ve - - - - nu - - - -

p

- e é - tend la main sur

- e Et si la mort é - tend la main sur

- e sur

- e Et si la mort é - tend la main sur

un époux et sur un père Que

un époux et sur un père

un époux et sur un père

un époux et sur un père Que le Sei-gneur gar-

le Seigneur garde la mè- - - re et qu'il don- - ne à l'en-

gar-de la mè- - - re et qu'il donne à l'en-

Que le Sei-gneur gar-de la mère et donne à l'en-

-de la mère et qu'il donne à l'en-

-fant du pain. Et qu'il donne à l'enfant du pain

-fant du pain. Et qu'il

-fant du pain.

-fant du pain. Et qu'il

don-ne à l'enfant du pain Qu'il donne à l'enfant du

don-ne à l'enfant du pain Qu'il donne à l'enfant du

rall.

p A deux ge-noux chré-tiens pi-eux pri-ons ce-
 pain. *p* pri-ons pri-ons ce-
 pain. A deux ge-noux *p* pri-ons pri-ons ce-
 pain. Chré-tiens pi-eux pri-ons ce-

f - lui qui règne aux cieux. *f* Sombres pa-ro-les
f - lui qui règne aux cieux. *f*
f - lui qui règne aux cieux. *f*
f - lui qui règne aux cieux. *f*

All.^{to} (♩ = 76.)

p a-lar-mes fol-les *f* Som-bres pa-ro-les
p a-lar-mes fol-les *f* Som-bres pa-ro-les
p a-lar-mes fol-les *f* Som-bres pa-ro-les
p a-lar-mes fol-les *f* Som-bres pa-ro-les

All.^o (♩ = 96.)

f a-lar-mes fol-les crain-tes fri-vo-les fu-yez fuyez fu-
f a-lar-mes fol-les crain-tes fri-vo-les fu-yez fuyez fu-
f a-lar-mes fol-les crain-tes fri-vo-les fu-yez fuyez fu-
f a-lar-mes fol-les crain-tes fri-vo-les fu-yez fuyez fu-

LE CARNAVAL DE ROME

1

GRANDE SCÈNE CHORALE.

Paroles de
GUSTAVE CHOUQUET

Musique de
AMBROISE THOMAS

PIEN NET 1^r. 50^c

(France et Etranger) Paris, LEON ESCUDIER, rue de Cheiseul, N^o 21.

Andantino. (♩ = 63.)

DES MOINES PASSENT EN CHANTANT :

1^r TÉNORS. Exau - di et li - be - ra

2^d TÉNORS. Exau - di et li - be - ra

BARYTONS. Exau - di et li - be - ra

BASSES. Exau - di et li - be - ra

me, Do - mine De - us me -

me, Do - mine De - us De - us me -

me, Do - mine De - us

me, Do - mine re - mi - re De - us

us. A

us. A

me - us. Fu - vous - le peu - ple et sa profane i - vres - se... A

me - us. A

toi, Sei-gneur, nos can-ti-ques fer-vents!

toi, Sei-gneur, nos can-ti-ques fer-vents! Viens con-se-ler na-tre â-me

toi, Sei-gneur, nos can-ti-ques fer-vents!

toi, Sei-gneur, nos can-ti-ques fer-vents!

Dai-gne sou-ri-re

en sa dé-tres-se; Dai-gne sou-ri-re

Dai-gne sou-ri-re aux pauvres pé-ni-

Dai-gne sou-ri-re

aux pauvres pé-ni-tents! Frè-res, frè-res, ren-

aux pauvres pé-ni-tents! Frè-res, frè-res, ren-

tents! Frè-res, frè-res, ren-

aux pauvres pé-ni-tents! Frè-res, frè-res, ren-

-trons en paix dans nos cou-vents. ren-trons en paix

-trons en paix dans nos cou-vents. ren-trons en paix dans nos cou-

-trons en paix dans nos cou-vents. ren-trons en paix dans nos cou-

-trons en paix dans nos cou-vents. ren-trons en paix dans nos cou-

(1)

sf *p*

Frè - res, ren - trons en paix dans

sf *p*

Frè - res, ren - trons en paix dans

cresc. *sf* *p*

Frè - res, rentrons en paix ren - trons en paix rentrons

cresc. *sf* *p*

Frè - res, rentrons en paix ren - trons en paix dans

SECOND CHŒUR.

dimi:

nos cou - vents.

dimi:

nos cou - vents.

dimi: *rall.*

— dans nos couvents.

dimi:

nos cou - vents.

C All^o mod^o (2) **PLUSIEURS PIFFERARI DEVANT LA MADONE**

p *pp*

Ah! la

p *pp*

Ah! ah!

p *pp*

Ah! ah!

PREMIER CHŒUR.

la la la ah! la

poco cresc.

ah! ah!

poco cresc.

poco cresc.

dimi: riten. *pp*

ah! la ah! la

dimi: riten. *pp*

ah!

dimi: riten. *pp*

dimi: riten. *pp*

dimi: riten. *pp*

(1) Ici et plusieurs fois le Chœur se divisera en deux moitiés égales, qui seront désignées par 1^{er} CHŒUR et 2^e CHŒUR, lesquels se réuniront au mot TOUTI. On aura soin de choisir, de préférence, pour le 1^{er} CHŒUR, les voix de ténors les plus élevées.

(2) Cet All^o mod^o $\frac{6}{8}$ doit être chanté d'une voix claire et légèrement nasillarde.

D Andantino. LES MOINES.

SECONDE VOIX

Ren-trons en paix ren-trons en paix dans nos cou-vents ren-trons en paix dans nos cou-vents Frères, ren-trons en

-trons ren-trons en paix Frères, frères, ren-trons au cou-vent trons ren-trons en paix Frères, frères, ren-trons au cou-vent ren-trons en paix Frères, frères, ren-trons en paix Frères, frères, ren-trons en paix

E All^o mod^{to} PIFFERARI.

riten. au cou-vent. Ah la la

trons au cou-vent. Ah! ah!

trons au cou-vent. Ah! ah!

trons au cou-vent. Ah! ah!

PREMIER CHOEUR

la la ah! ah! la ah! ah! ah! ah!

ere - scen - do. *f* *divisés.*
 la la la la la la la la *traitez un peu*

dim. **F**
 Ah!
a tempo.
 Sain - te Ma - do - ne, Dans ta bon - té,
 Ah!
divisés. *f*
 Ah!

dim.
mf *p* *mf* *p*
 Fais qu'on nous don - ne Ou'on nous don - ne La chari -
 té!
 Ah!

a tempo.
 Ah! la Ah! la la la la
 té!
 Ah!

6

la la la la traînez un peu. dim. a tempo. Rends-nous, pa-

-trône, Joie et sau-té Ah! A

trânez un peu. Ah! la ah! ah! tous or-donne A tous or-donne La chari-té! ah!

la Ah! Ah! ah! Ah! ah! Ah! ah!

1) Cette petite note est une facilité. On trouvera plus loin d'autres variantes en petites notes pour faciliter l'exécution.

LA PAROLE DE DIEU

Poésie de
ALEX. FLAN.

CHŒUR à 4 VOIX D'HOMMES
Imposé au Concours de Libourne
le 28 Juin 1863.

Musique de
L. CLAPISSON.

Andantino (M = ♩ = 126)

1^{ers} et 2^{ds}
TENORS

1^{ers} et 2^{es}
BASSES.

pp

Vous, pauvre mère, au travail dès l'aurore, Qui ne pou-

-vez donner à votre enfant Ces tendres soins que sa misère ignore,

-vez donner à votre enfant Ces tendres soins que sa misère ignore,

toujours pp

Ces soins si doux que sa faiblesse attend: Pour qu'un sou-ri- - re,

toujours pp

Ces soins si doux que sa faiblesse attend: Pour qu'un sou-ri- - re,

toujours pp

Ces soins si doux que sa faiblesse attend: Pour qu'un sou-ri- - re,

Ces soins si doux que sa faiblesse attend: Pour qu'un sou-ri- - re,

à sa lèvre plus fraîche, Et close en cor,

à sa lèvre plus fraîche, Et close en cor,

à sa lèvre plus fraîche, Et close en cor,

à sa lèvre plus fraîche, Et close en cor

lorsque le soir vien dra, Con fi ez le, cha que jour, a la crê che... Frap-
 lorsque le soir vien dra, Con fi ez le, cha que jour, a la crê che... Frap-

pp toujours

Frapp-pez, frap-pez, frap-
 -pez, frap-pez, frap-pez, frap-pez, frappez, frappez,
 -pez, frap-pez, frap-pez, frap-pez, frap-pez, frap-pez frap-

pp

-pez, frap-pez, et l'on vous ou vri ra,
 frappez, frappez, frappez, frappez, frappez, frappez, frap-
 pez, frap pez, frap pez, et l'on vous ou vri
 pez, frap-pez frappez, frappez, frap-pez,

oui, l'on vous ou vri ra!... Sublime pa ra bo le! Mot des
 -pez l'on vous ou vri ra!... Subli me pa ra bo le
 ra, l'on vous ou vri ra!... Sublime pa ra bo le! Mot des
 oui, l'on vous ou vri ra!... Sublime pa ra bo le! Mot des

ff *ben marcato* *tenuto*

dolce

-poir dernier vœu! Gardons bien la pa -

Mot d'espoir dernier vœu! Gardons bien dans nos cœurs,

-poir, dernier vœu! Gardons bien, gardons bien dans nos

-poir, dernier vœu! Gardons bien, la pa -

pp

- ro - le de Dieu! gar-dons bien, dans nos cœurs, la pa -

la pa-ro-le de Dieu! gar-dons bien, dans nos cœurs, la pa -

cœurs, la pa-ro-le de Dieu! gar-dons bien, dans nos cœurs, la pa -

ro - le de Dieu! gar-dons bien, dans nos cœurs, la pa -

ff

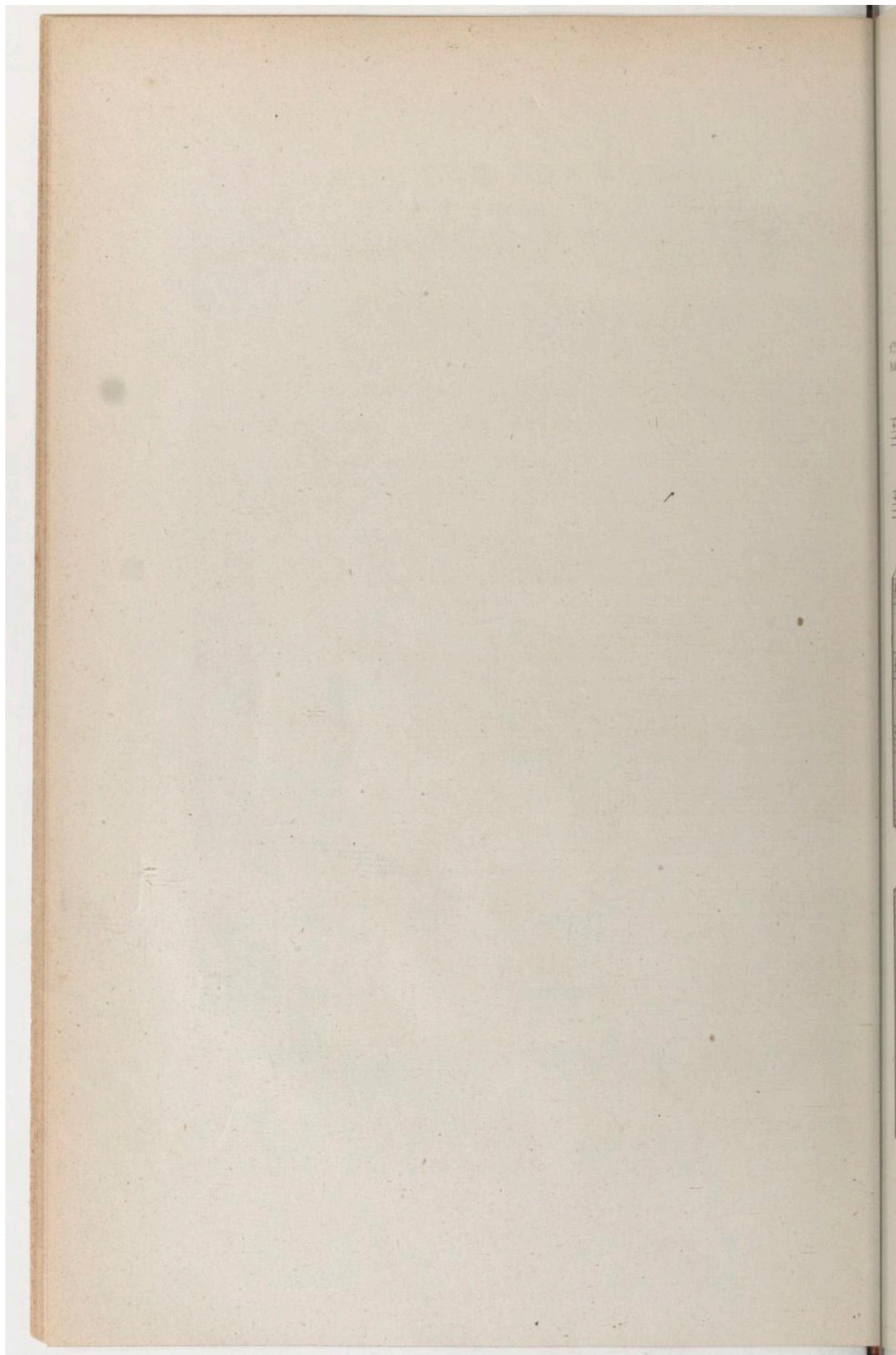
- ro - le de Dieu la pa - ro - le de Dieu!

- ro - le de Dieu la pa - ro - le de Dieu!

- ro - le de Dieu la pa - ro - le de Dieu!

- ro - le de Dieu la pa - ro - le de Dieu!

ppp



DÉPART et RETOUR

Paroles de
A. VIALON.

CHŒUR
Imposé au Concours d'Amiens
le 3 Juillet 1864.

Musique de
GEORGES KASTNER.

L'HIVER

And^{te} sostenuto (M = 60)

1^{res} et 2^{es}
BASSES.

Dé-jà la brume au loin, flotte et couvre les bois; Le soleil brille à
peine à tra-vers un nu - a - ge Et l'oiseau, sous l'abri d'un reste de feuil-
- la - ge, Craint de livrer son aî - le au souf - fle des vents froids

Dé-jà la brume, au loin, flotte et couvre les bois; Le soleil brille à
Dé-jà la brume, au loin, flotte et couvre les bois; Le so
Dé-jà la brume, au loin, flotte et couvre les bois; Le soleil brille à
Dé-jà la brume, au loin, flotte et couvre les bois; Le soleil brille à

peine à tra-vers un nu - a - ge Et l'oiseau, sous l'a - bri d'un
- leil brille à peine à tra-vers un nu - a - ge Et l'oiseau, sous l'a - bri d'un
peine à tra-vers un nu - a - ge Et l'oiseau, sous l'a - bri d'un
peine à tra-vers un nu - a - ge Et l'oiseau, sous l'a - bri d'un

reste de feuil - la - ge, Craint de livrer son aîle au

reste de feuil - la - ge, Craint de livrer son aîle au

reste de feuil - la - ge, Craint de livrer son aîle au

reste de feuil - la - ge, Craint de livrer son aîle au

f rallent molto *And.^{no} moderato (M = ♩ = 144)*

souffle des vents froids! Partez oiseaux ra - pi - des Fuyez nos bords a - ri - des,

souffle des vents froids! Partez oiseaux ra - pi - des Fuyez nos bords a - ri - des,

souffle des vents froids! Partez oiseaux ra - pi - des Fuyez nos bords a - ri - des,

souffle des vents froids! Partez oiseaux ra - pi - des Fuyez nos bords a - ri - des,

Hi - ron - del - les ti - mi - des, Vo - lez vers d'au - tres cieux!

Hi - ron - del - les ti - mi - des, Vo - lez vers d'au - tres cieux! vers d'au - très

Hi - ron - del - les ti - mi - des, Vo - lez vers d'au - tres cieux! vers d'au - très

Hi - ron - del - les ti - mi - des, Vo - lez vers d'au - tres cieux! Par - -

pp Par - tez oiseaux ra - pi - des! *p* Fu - yez nos bords a - ri - des, *mf* *f*

pp cieux Par - tez oi - seaux ra - pi - des! *p* Fu - yez nos bords a - ri - des, *mf* *f*

pp cieux Par - tez oi - seaux ra - pi - des! *p* Fu - yez nos bords a - ri - des, *mf* *f*

pp - tez oiseaux ra - pi - des! *p* Fu - yez nos bords a - ri - des, *mf* *f*

p Hi - ron - del - les ti - mi - des, *ff* Vo - lez vers d'au - tres cieux! Vo -

p Hi - ron - del - les ti - mi - des ti - mi - des, *ff* Vo - lez vers d'au - tres cieux! Vo -

p Hiron - del - les ti - mi - des ti - mi - des, *ff* Vo - lez vers d'au - tres cieux! Vo -

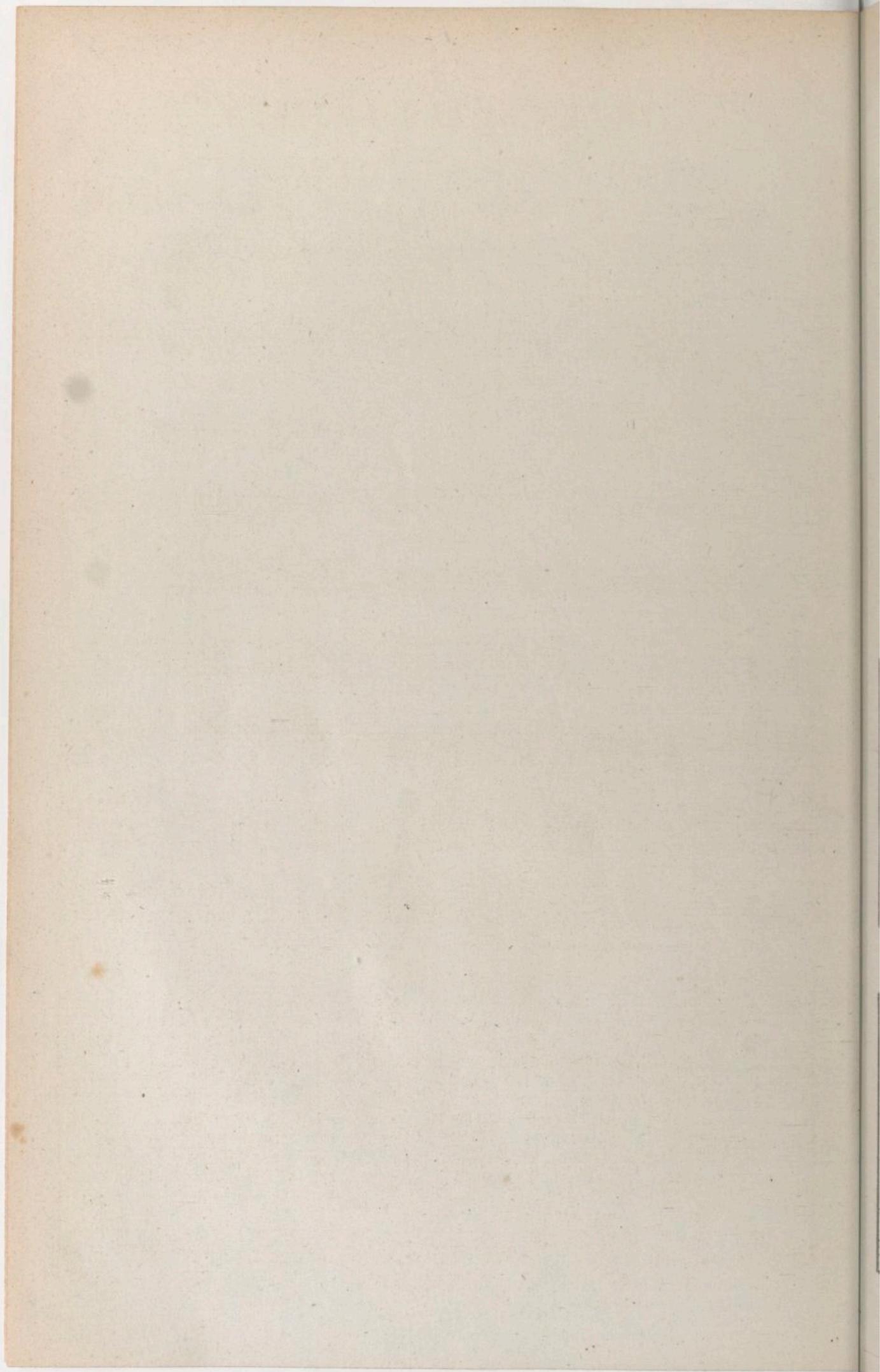
p Hi - ron - del - les ti - mi - des, *ff* Vo - lez vers d'au - tres cieux! Vo -

f - lez vers d'au - tres cieux, vers d'au - tres cieux, vers d'au - tres cieux... *mf* *rall. molto e morendo* *p* *pp*

f - lez vers d'au - tres cieux, vers d'au - tres cieux, vers d'au - tres cieux... *mf* *p* *pp*

f - lez vers d'au - tres cieux, vers d'au - tres cieux, vers d'au - tres cieux... *mf* *rall. molto e morendo* *p* *pp*

f - lez vers d'au - tres cieux vers d'au - tres cieux... *mf* *p* *pp*



LE DÉPART DES APÔTRES.

Chœur à 4 voix d'hommes.

Paroles de **Gustave CHOUQUET.**

Musique de **François BAZIN.**

PRIX NET: 60^c.

France et étranger, Paris Léon ESCUDIER, Éditeur, 21, rue de Choiseul.

Lento. (♩ = 54)

1^{er} TENORS. *p* *dolce.* Ai - mez - vous tous les uns les au - tres, *f* A

2^{me} TENORS. *p* *dolce.* Ai - mez - vous tous les uns les au - tres, *f* A

1^{er} BASSES. *f* A

2^{me} BASSES. *f* A

dit le Sei_gneur Dieu; Et nous, ses fi - dè - les a - pô - -

dit le Sei_gneur Dieu; Et nous, ses fi - dè - les a - pô - -

dit le Sei_gneur Dieu;

dit le Sei_gneur Dieu;

- tres, De - vous ré - pé - ter ré - pé - ter en tout lieu: *f* *rit.*

- tres, De - vous ré - pé - ter ré - pé - ter en tout lieu: *f*

p De - vous ré - pé - ter ré - pé - ter en tout lieu: *f*

p De - vous ré - pé - ter ré - pé - ter en tout lieu: *f*

2 Andante (♩ - 58)

p
 Ai - mez - vous tous tous les uns les au - tres, les uns les au - tres; Ainsi le veut
p
 Ai - mez - vous tous tous les uns les au - tres, les uns les au - tres; Ainsi le veut
p
 Ai - mez - vous tous tous les uns les au - tres, les uns les au - tres; Ainsi le veut
p
 Ai - mez - vous tous tous les uns les au - tres, les uns les au - tres; Ainsi le veut

f
 ain - si le veut le Sei - gneur Dieu. Frè - res, al - lons d'un pas a -
f
 ain - si le veut le Sei - gneur Dieu. Frè - res, al - lons d'un pas a -
f
 ain - si le veut le Sei - gneur Dieu. Frè - res, al - lons d'un pas a -
f
 ain - si le veut le Sei - gneur Dieu. Frè - res, al - lons d'un pas a -

f
 - gi - le Ré - pandre au loin de l'E - van - gi - le Les di - vi - nes le - çons.
f
 - gi - le Ré - pandre au loin de l'E - van - gi - le Les di - vi - nes le - çons.
f
 - gi - le Ré - pandre au loin de l'E - van - gi - le Les di - vi - nes le - çons.
f
 - gi - le Ré - pandre au loin de l'E - van - gi - le Les di - vi - nes le - çons.

f
 De vé - ri - tés nos mains sont plei - nes; Al - lons se - mer les sain - tes
f
 De vé - ri - tés nos mains sont plei - nes; Al - lons se - mer les sain - tes
f
 De vé - ri - tés nos mains sont plei - nes; Al - lons se - mer les sain - tes
f
 De vé - ri - tés nos mains sont plei - nes; Al - lons se - mer les sain - tes

Allegro mod.^{to} (♩ = 80) 3

grai - nes Aux cé - les - tes mois - sons! - Par - tageons-nous le mon - de

grai - nes Aux cé - les - tes mois - sons! - Par - tageons-nous le mon - de

grai - nes Aux cé - les - tes mois - sons! - Par - tageons-nous le mon - de

grai - nes Aux cé - les - tes mois - sons! - Par - tageons-nous le mon - de

Et lui donnons la foi; D'u - ne règle fé - con - de En - seignons-lui la

Et lui donnons la foi; D'u - ne règle fé - con - de En - seignons-lui la

Et lui donnons la foi; D'u - ne règle fé - con - de En - seignons-lui la

Et lui donnons la foi; D'u - ne règle fé - con - de En - seignons-lui la

loi. Ré - ve - lons - la bon -

loi. Ré - ve - lons - la bon -

loi. Du Dieu - de la lu - miè - re Ré - ve - lons - la bon -

loi. Du Dieu - de la lu - miè - re Ré - ve - lons - la bon -

- té; La douce cha - ri - té.

- té; La douce cha - ri - té.

- té; En - sei - gnons - à la ter - re La douce cha - ri - té.

- té; En - sei - gnons - à la ter - re La douce cha - ri - té.

4

Par-tageons-nous le monde Et lui donnons la foi; D'u-ne rè-gle fé-

-con-de En-seignons-lui la loi. Que le Sau-veur ac-corde Par nos

mains La paix et la con-cor-de Aux hu-mains. Dé-trui sons

- l'in-flu-en-ce Des faux Dieux; Marchons, pleins d'es-pé-ran-ce, Vers les

LE MATIN.

Par LAURENT de RILLE.

And^{te} M.M. ♩ = 72

1^{er} TENORS. *p* Dans les Cieux pa- lissent les e- toi- les, La nuit, la nuit

2^d TENORS. *p* bouche fermée

BARYTONS. *p*

BASSES. *p*

rall *p* a tempo *p*

va replierses voi- les. Sur les flots les mats livrent leurs toi- les A la

p

bri- se du ma- tin, Le peupl er tremble incertain Voici la bri- se du ma- tin.

un peu plus vite

mf Des oiseaux des bois, De l'écho so-no-re, *pp* bouche fermée

mf Des oiseaux des bois, De l'écho so-no-re, *pp*

mf Des oiseaux des bois, De l'écho so-no-re, *pp*

mf Des oiseaux des bois, De l'écho so-no-re, *pp*

mf Se-veillent les voix, Pour fêter l'au-ro-re, *pp* bouche fermée

mf Se-veillent les voix, Pour fêter l'au-ro-re, *pp*

mf Se-veillent les voix, Pour fêter l'au-ro-re, *pp*

mf Se-veillent les voix, Pour fêter l'au-ro-re, *pp*

mp La forêt pro-fon-de Mur-mu-re comme une on-de Sous les pas des

mp La forêt pro-fonde Bru-it Sous les pas des

La fo-ret pro-fon-de Mur-mu-re Sous les pas des

Mur-mu-re

rall *mf* cresc e accelerando

légers chamois. Les échos des bois, Les échos des bois,

légers chamois. *mf* Les échos des bois, Les échos des

légers chamois. Les échos des bois, Les échos des bois,

Sous les pas des chamois. L'écho des bois, Les échos des bois,

p *rall* pressez le mou!

Pour fêter l'au-ro-re, E-veil-lent leurs voix, ah!

bois, Fêtant l'au-ro-re, E-veil-lent leurs voix, Les échos des bois, Fêtant l'au-

Pour fêter l'au-ro-re, E-veil-lent leurs voix, Les échos des

f *p* *pp*

-ro-
cresc -re, *cres* Me-lent leurs voix ah! *pp*

bois Fêtant l'au-ro-re, Enfin ré-veil-lent leurs voix

Les échos des bois, Enfin ré-veil-lent leurs voix

rall *p* *tempo*

ah! Dans les Cieux pâ-lis-sent les é-toi-les, La nuit,

p *p* *rall* *p*

la nuit a replié ses voi-les, Sur les flots, les mats livrent leurs toi-les

4

A la bri-se à la bri-se du ma-tin. Aux Cieux déjà pâ-lis-sent les e-

-toi- les, La nuit s'enfuit sans voiles s'enfuit sans

sfz
Aux Cieux déjà pâ-lis-sent les é-toi-les

en diminuant

voiles devant le ma-tin Aux Cieux pâ-lissent les é-toi-les Et la nuit s'enfuit sans

voiles Aux Cieux pâ-lissent les é-toi-les, Devant l'aube du ma-tin.

All.^o M M = 152

Voici le jour,
 Réveillez-vous voici le jour,
 Réveillez-vous — voici le jour,
 Réveillez-vous — voici le jour,

Voici le jour!
 Voici le jour!
 Déjà le
 Ah! réveillez-vous réveillez-vous voici le jour! Déjà le jour
 Ah! réveillez-vous réveillez-vous voici le jour! Déjà le jour

Est de re_tour
 Où déjà le jour déjà le jour Est de re_tour
 Est de re_tour Où déjà le jour déjà le jour Est de re_tour

p léger
 la la la la la la la la
 La trompe sonne Au loin re
 La trompe son - - ne
 La trompe son - - ne
 la la la la la la la la

sonne Plus de som-meil Plus de som-meil

Plus de som-meil, Car

Plus de som-meil. Car

la la

Car le so- leil de ja ver-meil

le so- leil Au loin ra-

le so- leil Au loin ra-

la la

Ecou- tez la trompe sonne, Adieu plaisirs du re- pos. Le so- leil au loin ra-

bonne As- sez dor- mir, Plus de re- pos. Ecou- tez la trompe

bonne As- sez dor- mir, Plus de re- pos. Al- lons gai-

la. As- sez dor- mir, Plus de re- pos. Al- lons gai-

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

bonne, Accou- rons à nos tra- vaux. As- sez dor- mir, Plus

sonne, Accou- rons à nos tra- vaux. As- sez dor- mir, Plus

ment à nos tra- vaux. As- sez dor- mir, A dieu

ment à nos tra- vaux. Lorsque le de- voir l'or- donne A-

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

de re - pos, Al - lons gai - ment a nos tra -
 de re - pos, Al - lons gai - ment a nos tra -
 plai - sirs du re - pos, Le so - leil au loin ra - yonne Accou - rons a nos tra -
 - dieure - pos, Le so - leil au loin ra - yonne Accou - rons a nos tra -

- vaux Al - lons a nos tra - vaux!
 - vaux Al - lons a nos tra - vaux!
 - vaux Al - lons a nos tra - vaux!
 - vaux Al - lons a nos tra - vaux!

p là là là là
p là là là là
p là là là là

p Que les pas - teurs Gra - vissent la mon - tagne, Les
 là
 la
 là là

cresc. la - bou - reurs Par - tent dans la cam - pagne, Et toi, chas -
 là
 la
 là là

-seur, Et toi, ve-neur, Lan-cez la meu-te *f* pleine d'ar-
 là Lancez la meu-te pleine d'ar-
 la la la la la la la la Lancez la meu-te pleine d'ar-
 là là là là là là là Lancez la meu-te pleine d'ar-

-deur! Ré-veil-lez vous dor-meurs *P* Ve-nez pas *ff*
 -deur! ah! Ve-nez pas *ff*
 -deur! Lan-cez la meute a-vec ar-deur avec ar-deur, Pas -
 -deur! Lan-cez la meute a-vec ar-deur avec ar-deur, Pas -

-teurs, laboureurs Sur la mon-tagne, venez! Ve-nez pas-teurs, laboureurs
 -teurs, Sur la mon-tagne, venez! Durs la-bou-reurs
 -teurs, Gra-vissez la mon-tagne, Ô la-bou-reurs Par-
 -teurs, Gra-vissez la mon-tagne, Ô la-bou-reurs Par-

- Dans la cam-pagne, accourez! Et toi chasseur! Et toi
 - Dans la cam-pagne, accourez! Et toi chasseur! Et toi
 -tez Dans la cam-pagne, Et toi chas-seur! Et toi ve-
 -tez Dans la cam-pagne, Et toi chas-seur! Et toi ve-

LE COUP ET L'ACCUSE

OPERA EN UN ACTE

PAR M. S. G. L.

Musical notation and lyrics, including the name 'M. S. G. L.' and other faint text.

Large musical score section with multiple staves and lyrics, including the name 'M. S. G. L.' and other faint text.

Second large musical score section with multiple staves and lyrics, including the name 'M. S. G. L.' and other faint text.

Third large musical score section with multiple staves and lyrics, including the name 'M. S. G. L.' and other faint text.

Final section of text at the bottom of the page, including the name 'M. S. G. L.' and other faint text.

LE LOUP ET L'AGNEAU.

FABLE DE LA FONTAINE.

Mise en CHOEUR pour 4 voix d'hommes.

par A. ELWART.

Imposé à la 1^{re} division du concours de MANTES.

Le 10 Juillet 1864.

à M^r Gustave DORÉ.

Maestoso. M.M. = ♩ 84.

1^{er} TENOR. *f* La rai-son du plus fort est tou-jours la meil-leu-re

2^e TENOR. *f* La rai-son du plus fort est tou-jours la meil-leu-re

BARYTON. *f* La rai-son du plus fort est tou-jours la meil-leu-re

BASSE. *f* La rai-son du plus fort est tou-jours la meil-leu-re

Marcato.

* Andante. (PAYSAGE.)

Nous l'al-lons mon-trer tout à l'heu-re

B.F. *pp*

B.F. *pp*

pp

M.M. = ♩ 69.

pp

* Nota: On peut passer ce $\frac{3}{4}$ et aller de suite au signe ♩ du C en comptant un Soupir pour le 1^{er} temps.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in common time (C) and features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the system.

Moderato semplice. M. M. = ♩ 96.

The second system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "Un agneau se dé-sal-té-rait Dans le courant d'une on-de". The music is in common time and includes dynamics like *p* and *mf*.

The third system consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "pu-re Un loup sur-vint à jeun qui cher-chait a-ven-tu-re et". A *Cresc.* marking is placed above the piano part. Dynamics include *f* and *mf*.

The fourth system contains four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics, and the bottom two are piano accompaniment. The lyrics are: "que la faim en ces lieux at-tirait". A *Solo. ad lib.* marking is placed above the piano part. Dynamics include *f* and *mf*.

f Dit cet a_ni_mal plein de ra_ge
f Dit cet a_ni_mal plein de ra_ge
f Dit cet a_ni_mal plein de ra_ge
Tutti. *f* Dit cet a_ni_mal plein de ra_ge *Solo.*
 - bler mon breu_va_ge? Dit cet a_ni_mal plein de ra_ge Tu se

p Si_re ré_pond la
B.F.
Dolce.
B.F.
B.F.
 - ras cha-ti-é de ta té-me-ri-té

- gneau, que vo_tre ma_jes_té ne se-met-te pas en co-lè-re

Mais plu_tôt qu'el_le con_si-dè-re que je me vas désal_té
 Mais plu_tôt qu'el_le con_si-dè-re que je me vas désal_té
(en grognant.) *Cresc.*

rant Dans le cou - rant plus de vingt pas au des - sous

rant Dans le cou - rant plus de vingt pas au des - sous

mf *f*

d'el - le et que par con - sé - quent, En au -

d'el - le et que par con - sé - quent, En au -

pp

- cu - ne fa - çon Je ne puis troubler sa bois - son. re -

- cu - ne fa - çon Je ne puis troubler sa bois - son. re -

Solo. *f* re

Tu la trou - bles!

prit cet - te bè - te cru - el - le

- prit cet - te bè - te cru - el - le

- prit cet - te bè - te cru - el - le

Solo.

Et je sais que de moi tu mé -

Bè — com. ment l'au-rais - je fait si je n'é- tais pas né? Reprit l'a -
 Bè — B.F. —
 Bè — B.F. —
 — dis l'an passé B.F. —

— gneau; je tette en cor ma mè - re. Bè
 je tette en cor ma mè - re. Bè
 je tette en cor ma mè - re. Bè
 je tette en cor ma mè - re. Solo. Bè
 je tette en cor ma mè - re. Si ce n'est toi. C'est donc ton

Bè Je n'en ai point. Bè
 Bè Bè Bè
 Bè Bè Bè *Cresc:*
 frère C'est donc quelqu'un des tiens, car vous ne m'é-par-gnez

Bè Bè Bè Bè
 Bè Bè Bè Bè
 Bè Bè Bè Bè
 guè - re, Vous, vos bergers et vos chiens, on me l'a dit; il

Plus vite. M. M. = ♩ 112.

Cresc:

La dessus au fond des forets Le
 Bè bè bè bè bè bè bè bè

Rall: Plus vite. Cresc:
 La des - sus au fond des forets Le
 faut que je me ven - ge La des - sus au fond des forets Le

Cresc: accresc: f
 loup l'em - porte et puis le man - ge sans au tre forme de pro -
 bè bè bè bè bè bè bè bè . bè bè bè bè

Cresc: f
 loup l'em - porte et puis le man - ge sans au - tre for - me

Cresc: f
 loup l'em - porte et puis le man - ge sans au - tre for - me

f Rall: Dim:
 - cès sans au - tre for - me de pro cès

Rall: Dim:
 bè bè bè bè

f Rall: Dim:
 de pro - cès sans au - tre for - me de pro - cès

f Rall: Dim:
 de pro - cès sans au - tre for - me de pro - cès

Grand

First system of musical notation with five staves. The notation is extremely faint and illegible. The word "Grand" is written at the top left of the system.

Second system of musical notation with five staves. The notation is extremely faint and illegible.

Third system of musical notation with five staves. The notation is extremely faint and illegible.

Fragment de *Ruth et Booz*, grande symphonie vocale.

Paroles d'E. Villemin.

Musique de A. Elwart.

LES PASTEURS.
Largo. M^{tr.} ♩ = 69

1^{er} TÉNOR.
2^e TÉNOR.
BARYTON.
BASSE.

PP Sur les monts règne encor un lu-gu-bre si-len -
PP Sur les monts règne encor un lu-gu-bre si-len -
PP Sur les monts règne encor un lu-gu-bre si-len -
PP Sur les monts règne encor un lu-gu-bre si-len -

cresc.
- ce, Aux pro-fon - deurs du ciel, L'ou-ra-gan se balan -
cresc.
- ce, Aux pro-fon - deurs du ciel, L'ou-ra-gan se balan -
cresc.
- ce, Aux pro-fon - deurs du ciel, L'ou-ra-gan se balan -
cresc.
- ce, Aux pro-fon - deurs du ciel, L'ou-ra-gan se balan -

3 3
- ce E - pou-van - ta - - - ble en son re - pos.
- ce E - pou-van - ta - - - ble en son re - pos.
- ce E - pou-van - table, é-pou-van-table en son re - pos.
- ce E-pou-van-table en son re - pos.

L'OURAGAN.

Allegro Moderato. Métr. ♩ = 112.

LES PASTEURS.

1^{er} TÉNOR. *cresc.*
Il souf - fle, il mu-git, il é -

2^e TÉNOR. *cresc.*
Il souf - fle, il mu-git, il é -

BARYTON. *cresc.*
Il souf - fle, il mu-git, il é -

BASSE. *cresc.*
Il souf - fle, il mu-git, il é -

LES ÉLÉMENTS.

1^{er} TÉNOR. *Bouche fermée. fz*

2^e TÉNOR. *Bouche fermée. fz*

BARYTON. *Bouche fermée.*

BASSE. *Bouche fermée.*

FF Métr. ♩ = 120.

— cla - te, il é - cla - te. *FF*

— cla - te, il é - cla - te. *FF*

— cla - te, il é - cla - te. *FF*

— cla - te, il é - cla - te. *FF*

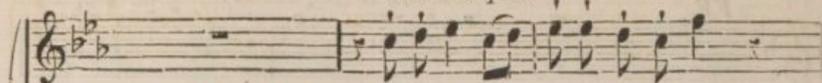
F *FF*

F *FF*

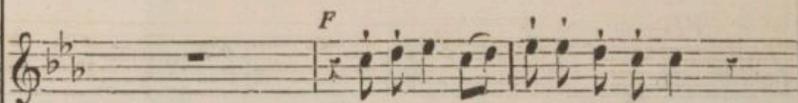
F *FF*

FF très-détaché.

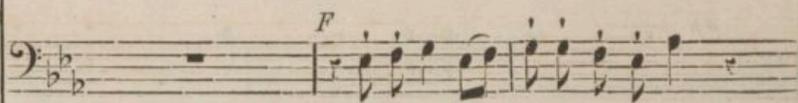
F très-marqué.



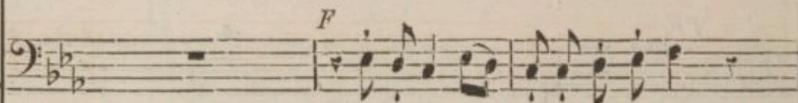
Et l'effroi dis-pense les troupeaux,



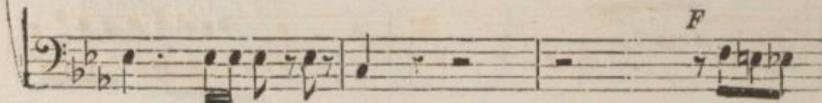
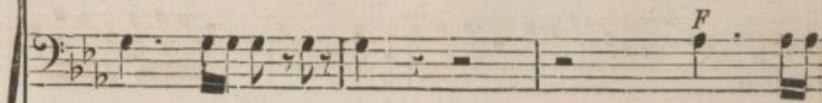
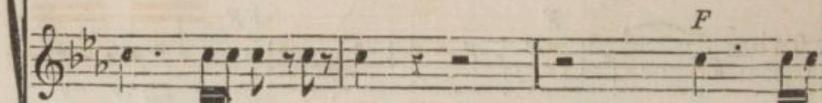
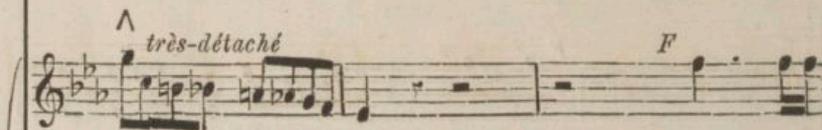
Et l'effroi dis-pense les troupeaux,



Et l'effroi dis-pense les troupeaux.



Et l'effroi dis-pense les troupeaux,



Musical score for voice and piano. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of eight staves. The first four staves are for voice, each with a vocal line and the lyrics "Il é -". The fifth staff is the right-hand piano part, starting with a forte (*F*) dynamic. The sixth and seventh staves are the left-hand piano part, also starting with a forte (*F*) dynamic. The eighth staff is a continuation of the left-hand piano part. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplet figures in the piano accompaniment.

The image shows a page of a musical score, page 70, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four staves, each with a treble or bass clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "cla - te, Il é - cla". The first four staves are marked with a forte dynamic (*F*). The piano accompaniment consists of three staves, with the top two in treble clef and the bottom one in bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. The page is numbered "70" at the top center.

Four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) and piano accompaniment. The lyrics are: - te, Ah! Et la terre et. The score includes dynamic markings *FF* and *F*.

FF
- te, Ah! Et la terre et

F

F

E >

l'air, Et l'air s'embrase A la torche écar-

F

E

Detailed description: This page of a musical score, numbered 72, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "l'air, Et l'air s'embrase A la torche écar-". The first staff has a dynamic marking of *E* with an accent (>) above the first measure. The piano accompaniment is divided into two systems of three staves each. The first system includes a treble and bass clef staff, with a dynamic marking of *F* (forte) at the beginning. The second system includes a bass clef staff with a dynamic marking of *E* above the first measure. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century French opera or ballet.

- la - - - te, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

FF
- la - - - te, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

FF
- la - - - te, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

FF
- la - - - te, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

- clair, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

- clair, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

- clair, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

- clair, Et de la fou - - dre, Et de l'é-

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal lines with lyrics. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in the right hand, featuring arpeggiated chords and sixteenth-note patterns. The seventh and eighth staves are piano accompaniment in the left hand, featuring a steady eighth-note bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Dynamics include *F* (forte) and *f* (piano). There are several triplet markings (3) over notes in the vocal and piano parts.

The musical score on page 75 consists of several staves. The top four staves are vocal lines, each with a melodic line and a bass line. The lyrics are: "clair, clair, Et de la foudre et de l'éclair, Et de la foudre et de l'éclair, Et de la foudre et de l'éclair." The piano accompaniment includes a treble clef staff with a *très marqué* marking and a *F* dynamic, and a bass clef staff with a *FF* dynamic. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8.

Et le tor - rent - - gon -
- clair, Et le tor - rent - - gon -
- clair, Et le tor - rent - - gon -
- clair, Et le tor - rent - - gon -

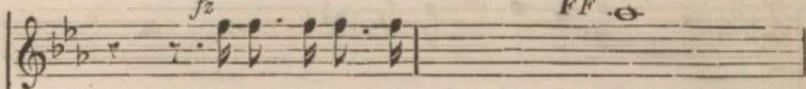
The musical score is written for voice and piano. It consists of eight staves. The first four staves are vocal lines, each with lyrics underneath. The first staff has a dynamic marking of *F* (forte) and *FF* (fortissimo). The second and third staves have a dynamic marking of *F* and *FF*. The fourth staff has a dynamic marking of *F* and *FF*. The fifth and sixth staves are piano accompaniment, with a dynamic marking of *F* and *FF*. The seventh and eighth staves are piano accompaniment, with a dynamic marking of *FF* and *F*. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The vocal lines feature a melodic line with a strong accent on the first note of each phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

- flé, Ru-gissant, Bondis - sant,

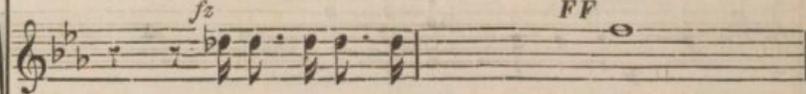
- flé, Ru-gissant, Bondis - sant,

- flé, Ru-gissant, Bondis - sant, Ru gissant, Bondis-

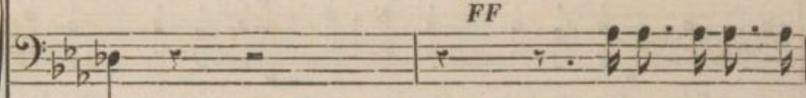
- flé, Ru-gissant, Bondis - sant, Ru-gissant. Bondis-

fz *FF* 

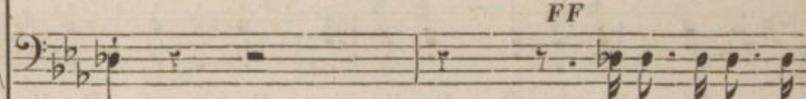
Ravage, emporte, I - - - non - - -

fz *FF* 

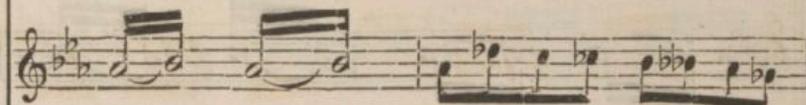
Ravage, emporte, I - - - non - - -

FF 

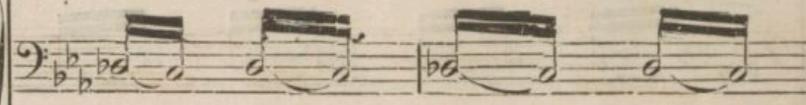
- sant, Ravage, emporte, I -

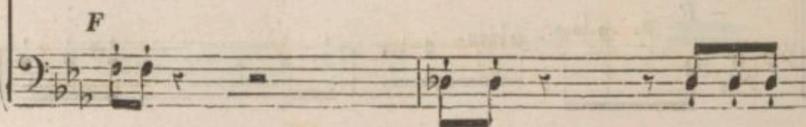
FF 

- sant, Ravage, emporte, I -



FF 



F 

- de, Et le ber - cail prospère Et la

- de, Et le ber - cail prospère Et la

- nonde Et le bercail, et le ber - cail prospère Et la

- nonde Et le bercail, et le ber - cail prospère Et la

F

F

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four staves: two vocal staves (treble clef) and two piano staves (bass clef). The lyrics 'glè - be fé - con' are written below the vocal staves. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system contains three staves: two piano staves (treble and bass clef) and one vocal staff (bass clef). The lyrics 'glè - be fé-con' are written below the vocal staff. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *fz* and *mp*, and various musical notations including slurs and accents.

S
Métr. $\text{♩} = 84.$ *FF* *Pressez.*

de. Dieu d'Isra - ël!
nous.

FF

de. Dieu d'Isra - ël!
nous.

FF

de. Dieu d'Isra - ël!
nous.

FF

de. Dieu d'Isra - ël!
nous.

S *FF* 3 3 3 3

Pressez. *FF* 3 3 3 3

FF 3 3 3 3

3 3 3 3

Point d'orgue à la 2^e fois.)

Cal-me du ciel le noir cour - roux, Sau - ve - *F*

Cal-me du ciel le noir cour - roux, Sau - ve - *F*

Cal-me du ciel le noir cour - roux, Sau - ve - *F*

Cal-me du ciel le noir cour - roux, Sau - ve - *F*

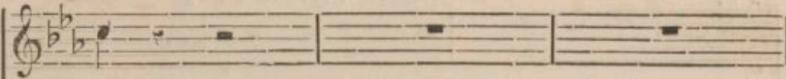
FF

FF

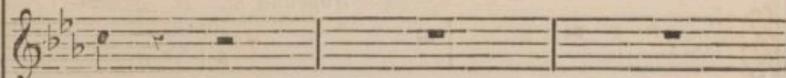
FF

FF

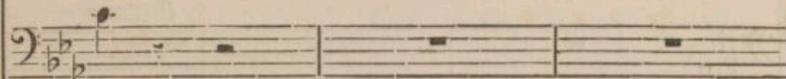
Métr. ♩ = 84.



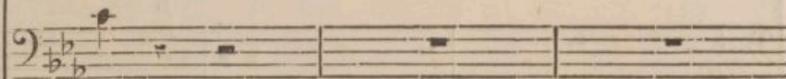
nous!



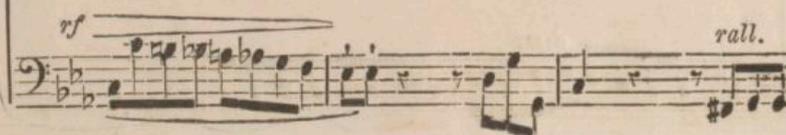
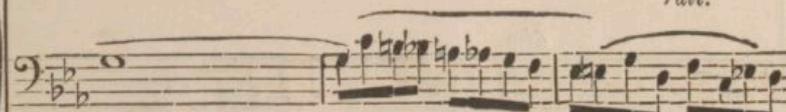
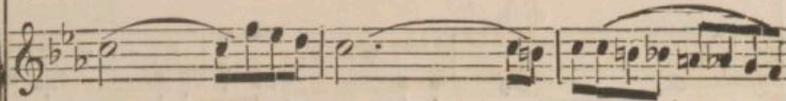
nous!



nous!



nous!



Soprano 1^o. P
L'o - ra . . .

Soprano 2^o. P
L'o - ra . . .

P
L'o - ra . . .

P
L'o - ra . . .

PP

dim.

dim.

dim.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 84, features four vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are for Soprano 1st, Soprano 2nd, and two Bass parts. Each vocal line begins with a rest followed by the lyrics 'L'o - ra' and a long dash. The piano accompaniment consists of three staves: a right-hand treble clef staff and two left-hand bass clef staves. The piano part starts with a rest, followed by a series of chords and a melodic line. The first two vocal parts are marked with a piano (*P*) dynamic and a hairpin crescendo. The piano accompaniment is marked with a pianissimo (*PP*) dynamic. The piano part includes three sections marked with a decrescendo (*dim.*) dynamic, each featuring a melodic line with slurs and ties.

PP
- ge fuit, Le jour luit.

PP
- ge fuit, Le jour luit,

PP
- ge fuit. Le jour luit,

PP
- ge fuit, Le jour luit,

Dolce.

Dolce.

Dolce.

Un peu marqué.

Musical score for voice and piano. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The vocal line consists of four staves, each with a vocal line and a corresponding piano accompaniment line. The piano accompaniment is written in a grand staff format, with a treble clef and a bass clef. The vocal line begins with the lyrics "L'o-" on the first staff, which are repeated on the second, third, and fourth staves. The piano accompaniment features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *Dimin.* (diminuendo). The piano accompaniment concludes with a series of sixteenth notes in the bass clef.

pp >

- ra - ge fuit, Le jour luit, L'o - ra -

pp >

- ra - ge fuit, Le jour luit, L'o - ra -

pp >

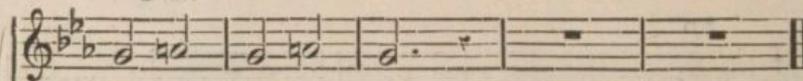
- ra - ge fuit, Le jour luit, L'o - ra -

pp >

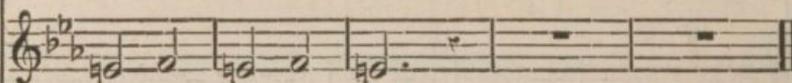
- ra - ge fuit, Le jour luit, L'o - ra -

The musical score consists of four staves, each with a vocal line and lyrics. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "- ra - ge fuit, Le jour luit, L'o - ra -". The first two staves have a dynamic marking of *pp* and an accent (>) above the first note. The last two staves also have a dynamic marking of *pp* and an accent (>) above the first note. The music is written in a style typical of 19th-century vocal scores.

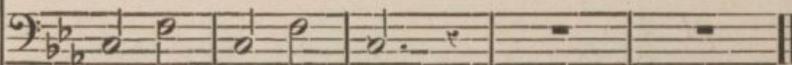
Dim.



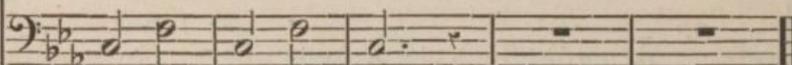
- ge fuit, Le jour luit.



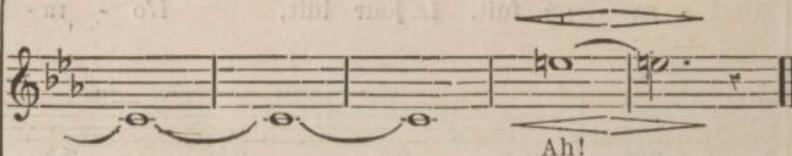
- ge fuit, Le jour luit.



- ge fuit, Le jour luit.

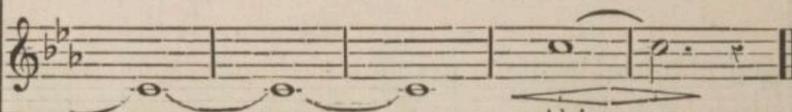


- ge fuit, Le jour luit.

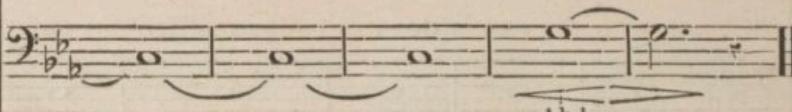


Dim.

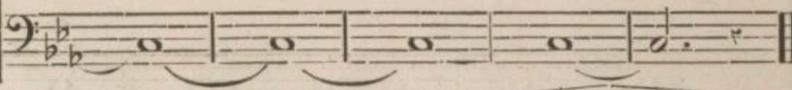
Ah!



Ah!



Ah!



Du 18 au 21 mars 1850.

CONCLUSION

En terminant cet ouvrage, nous ne pouvons qu'engager une dernière fois nos jeunes lecteurs à faire une étude analytique et auditive des plus beaux chœurs qui sont, il est consolant de le dire, à l'ordre du jour des sociétés chorales, joignant la science théorique de la musique au fini d'une excellente exécution. Nous exhortons les émules des maîtres du genre, à faire tous leurs efforts pour obtenir de condisciples obligeants l'audition de leurs compositions chorales. Pour se rendre compte de l'effet d'un chœur, il ne faut pas avoir recours à la bonne volonté d'un grand nombre de chanteurs : quatre bonnes voix, possédées par quatre bons musiciens, aimant l'art pour les pures jouissances qu'il procure et ne faisant pas métier de courir sus à la médaille, suffisent pour les essais des aspirants au titre de compositeur orphéonique.

Si nous avons conseillé précédemment aux poètes de ne jamais traiter que des sujets dignes et moraux, ce qui n'empêche pas d'aborder le genre comique, que ne devons-nous pas dire aux jeunes compositeurs relativement au choix des poésies qu'ils essaieront de mettre en musique? Évitez donc d'associer la muse mélodique à la muse érotique ou banale d'un écrivain indigne, par son style, de l'honneur que vous lui feriez; et lorsque vous

aurez fait un choix digne d'être embelli par vos accords, prenez garde de tomber dans l'imitation, puérile lorsqu'elle n'est pas grotesque, des bruits insolites de la nature inanimée; et surtout, gardez-vous du trompe-oreille musical, ce digne frère du trompe-l'œil des peintres d'enseignes.

Il n'est pas donné à tout le monde de produire des chefs-d'œuvre; mais les gens de goût ont le droit d'exiger d'un musicien qui exhibe ses œuvres devant eux, qu'il connaisse au moins les règles de son art, et que, à défaut d'élan sublimes, il leur offre au moins des compositions estimables.

Nous avons été justement sévère à l'égard des compositeurs ignorants, qui s'introduisent dans le cénacle choral sans avoir revêtu la robe de la science; mais, avec plus de courage, moins d'amour-propre et le ferme désir de perfectionner leurs dispositions naturelles, nul doute qu'il ne surgisse parmi eux des hommes qui se feront un nom. On n'improvise pas un artiste en quelques semaines; et tout jeune compositeur qui veut arriver à la perfection, doit sans cesse revoir et corriger ses œuvres; car Fayolle (1) l'a dit, il y a bien des années, avec une vérité saisissante :

Le Temps n'adopte pas ce qu'on a fait sans lui.

Enfin, si la publication de cet *Essai* peut contribuer à donner aux orphéons français quelques bons compositeurs de plus, nous serons heureux de l'avoir entrepris; et notre plus belle récompense sera d'avoir été la cause indirecte du retour des jeunes musiciens vers les études sérieuses et patientes que notre art exige de ses adeptes.

(1) Auteur avec Choron, du *Dictionnaire des Musiciens*, publié à Paris, en 1810, François Fayolle, né à Paris en 1774, y est mort le 2 décembre 1852. C'était un homme d'esprit; conteur aimable, passionné pour l'art musical et surtout pour le violon, son instrument favori.

APPENDICE

LISTE PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE DE CÉLÈBRES COMPOSITIONS CHORALES

AVEC OU SANS ACCOMPAGNEMENT,

OFFERTES EN ÉTUDE AUX JEUNES ÉLÈVES.

ÉCOLES ANCIENNES.

§ 1. XV^e SIÈCLE.

(2^e moitié.)

JOSQUIN DESPRÉS.	}	Messes, motets, chansons, madrigaux, écrits depuis quatre jusqu'à cinq et six parties, dans la tonalité du plain-chant.
GOUDIMEL.		
ORLANDO LASSUS.		
DUFAY.		
BINCHOIS.		

§ 2. XVI^e SIÈCLE.

(1^{re} moitié.)

PALESTRINA.	}	Même genre de compositions que les précédents, mais avec d'importantes modifications dans le style.
ALLEGRI.		
ARCADELT.		

(2^e moitié.)

CARISSIMI.	}	Oratorios à 3, 4 et 5 voix, avec accompagnement de violon et d'orgue. Style sévère et purement vocal.
MORALES.		

§ 3. XVII^e SIÈCLE.

LULLY. Opéras; l'air de Caron, d'*Athys*, dans lequel un ravissant chœur d'ombres est intercalé.

DELALANDE. Musique religieuse; motets à grands chœurs.

LEISSRING-VOLKOMAR. Cantique nuptial; cimbalum davidicum à 4, 5, 6 et 8 voix. Tœdae nuptiales, 16 morceaux à 4, 5 et 8 voix; sténophonie, 21 cantiques pour le premier jour de l'an 1628.

§ 4. XVIII^e SIÈCLE.

J.-S. BACH. Oratorios, motets, psaumes; la *Passion* selon saint Matthieu.

BENEDETTO-MARCELLO. Ses psaumes célèbres.

HAENDEL. Le célèbre *Alleluia*, et tous ses oratorios.

GRUN. Opéras, oratorios, la *Passion*.

RAMEAU (Philippe). Ses opéras d'*Hippolyte et Aricie*, de *Castor et Pollux*, de *Zoroastre*; ses motets à grands chœurs, etc.

GOSSEC. Ses chœurs patriotiques, son célèbre *Requiem*, les chœurs d'*Athalie*.

HAYDN. La *Création*, les *Saisons*; messes, motets, litanies, *Stabat* avec accompagnement d'orchestre. Le *Benedictus* de la messe en *si bémol* est un chef-d'œuvre.

MOZART. Opéras, messes, oratorios: (*David pénitent* et la *Prise de Jéricho*), messes, litanies, *Requiem*, le sublime *Ave verum*.

§ 5. XIX^e SIÈCLE.

BEETHOVEN. Deux messes: 1 opéra: *Fidelio*. 1 oratorio: le *Christ au mont des Oliviers*.

SCHNEIDER. Le *Jugement dernier*, oratorio.

LE SUEUR. Messes solennelles, oratorios de *Débora*, de *Ruth et Noémi*, de Noël (messe de minuit), 3 *Te Deum*, dont le premier, en *si bémol*, a été composé pour célébrer la victoire d'Austerlitz; musique du sacre de Charles X, dans laquelle on remarque l'hymne à sainte Geneviève, la patronne de Paris (*Urbs beata*). L'hymne au soleil, de *Paul et Virginie*, drame lyrique; les chœurs d'hommes de la *Caverne*, drame lyrique; les chœurs des grands opéras des *Bardes* et de la *Mort d'Adam*.

CHERUBINI. La messe à 3 voix en *fa*; celle du sacre de Charles X; le grand *Requiem* composé pour le service du roi-martyr, en 1816; le second *Requiem* à 3 voix d'hommes et orchestre; les opéras-comiques des *Deux Journées*, d'*Elisa* ou le *Mont Saint-Bernard*, de *Lodoïska*; *Blanche*

- de Provence*, opéra de circonstance; dont le chœur : *Dors, noble enfant*, est ravissant (1820).
- MÉHUL. *Joseph*, drame biblique; la célèbre prière; *Uthal*, opéra romantique.
- RODOLPHE KREUTZER. *Lodoïska*, opéra-comique; la *Mort d'Abel*, grand opéra.
- BOIELDIEU. Les opéras-comiques *Beniowski* et la *Dame blanche*; *Pharamond*, grand opéra de circonstance pour l'avènement de Charles X.
- AUBER. La *Muette*, la prière sans accompagnement du 2^e acte, *l'Enfant prodigue*, grands opéras; *Fra Diavolo*, *Lestocq*, les *Diamants de la Couronne*, *Haydée*, opéras-comiques.
- C. M. DE WEBER. Les chœurs de ses opéras allemands; *Preciosa*, *Freyschütz*, *Obéron*, *Eurianthe*; ses messes, au nombre de deux; ses célèbres chœurs patriotiques (1813), édition allemande.
- G. MEYERBEER. Le *Crociato*, opéra italien; *Marguerite d'Anjou*, *Robert*, les *Huguenots*, le *Prophète* et l'*Africaine*; *l'Étoile du Nord*, le *Pardon de Ploërmel*, opéras-comiques; ses Lieders, etc.
- OTTO-NICOLAÏ. *Il Templario*, opéra italien; les *Joyeuses commères de Windsor*, opéra-comique, etc.
- MARCHNER. La *Fiancée du Brigand*, opéra allemand; ses nombreux Lieders.
- RICHARD WAGNER. Les *Apôtres*, belle scène biblique pour voix d'hommes (édition allemande); les chœurs de ses opéras : *Izeult*, *Longherin*, *Tannhauser*.
- G. ROSSINI. Tous ses opéras seria et buffa du répertoire italien; tous ses opéras français; son *Stabat*; la *Charité*, chœur à 3 voix de femmes.
- CARAFÀ. Le *Solitaire*, la *Prison d'Édimbourg*, la *Violette*, opéras-comiques; et tout le répertoire italien de ce compositeur populaire.
- F. HÉROLD. *L'Illusion*, opéra-comique en un acte (chœur caché dans les coulisses), et tous ses autres opéras célèbres.
- F. HALÉVY. La *Tentation*, ballet avec chœurs, et tout son répertoire de l'Opéra-Comique et du Grand Opéra; *Jaguarita*, drame donné au Théâtre-Lyrique; chœurs orphéoniques, parmi lesquels on remarque la *Nouvelle alliance*, composé pour le festival de Londres, en 1860.
- AD. ADAM. Le *Brasseur de Preston*, le *Postillon de Longjumeau*, opéras-comiques; 2 messes; un grand nombre de chœurs orphéoniques, dont celui des *Enfants de Paris* est le plus célèbre.
- ALBERT GRISAR. *Sarah*, opéra-comique en deux actes; (le chœur des soldats écossais, populaire dans l'orphéon français).
- AMB. THOMAS. Chœurs de *Psyché*, opéra-comique en trois actes; messe de *Requiem* et messe solennelle de Sainte-Cécile. On remarque dans le répertoire orphéonique de ce compositeur : le *Carnaval de Rome*, le *Tyrol*, *l'Atlantique*, grandes scènes chorales, le *Salut aux chanteurs*,

composé pour le festival de Paris (1859), *France! France!* composé pour le festival de Londres (1860), etc.

- L. CLAPISSON. Le *Code noir*, la *Fanchonnette*, la *Promise*, opéras-comiques ; le *Vieux Paris*, recueil de chœurs à 4 voix d'hommes. Dans le répertoire choral de ce compositeur on remarque : la *Parole de Dieu, Paris*, les *Chants de nos pères* (mosaïque chorale), la *Puissance de sainte Cécile*, etc.
- XAVIER BOISSELOT. *Ne touchez pas à la Reine* et *Mosquita*, opéras-comiques, dans le premier desquels on remarquera le chœur du *Connétable de Bourbon*, chanté par tous les orphéonistes français.
- AIMÉ MAILLART. Chœurs de *Castibelza*, des *Dragons de Villars* et de *Lara*, opéras-comiques.
- VICTOR MASSÉ. Chœurs de *Galathée*, des *Saisons*, de *Fior d'Alisa* et du *Fils du Brigadier*, opéras-comiques.
- BARTHE. La *Fiancée d'Abydos*, opéra ; Chœur de la nuit.
- LIMNANDER. Les *Monténégrins*, opéra-comique ; un grand nombre de chœurs orphéoniques, parmi lesquels celui des *Contrebandiers* est célèbre dans les sociétés chorales belges et françaises.
- FÉLICIEN DAVID. Le *Désert*, *Christophe Colomb*, odes-symphonies ; la *Perle du Brésil*, drame lyrique ; *Herculanum*, grand opéra ; *Lalla-Rouck*, opéra-comique ; un grand nombre de chœurs sans accompagnement, parmi lesquels on remarque la *Sérénade* (solo de ténor avec chœur), etc.
- THÉODORE DE LAJARTE. Le *Secret de l'oncle Vincent*, le *Duel du Commandeur*, *Mam'zelle Pénélope*, opéras-comiques, et le *Neveu de Gulliver*, opéra-ballet, représentés au Théâtre-Lyrique impérial de 1855 à 1861.
- SAMUEL DAVID. Les *Génies de la terre*, grand chœur, 1^{er} prix du concours de 1859.
- CH. GOUNOD. *Faust*, opéra ; le chœur des soldats ; plusieurs messes orphéoniques et autres ; *Fables de La Fontaine*, chœurs de tous genres, etc.
- FR. BAZIN. La *Saint-Sylvestre*, opéra-comique ; le *Voyage en Chine*, id. ; chœur des matelots (au 3^e acte) ; messe d'orphéon ; beaucoup de chœurs sans accompagnement, parmi lesquels les *Soldats de Pilate*, *Attila devant Rome*, le *Départ des Apôtres*, et les *Noces de Cana*, méritent une mention particulière.
- A. GEVAERT. Le *Billet de Marguerite*, *Quentin Durward*, le *Capitaine Henriot*, opéras-comiques ; les *Chants de Saül*, *Madrid*, chœurs orphéoniques, etc.
- LAURENT DE RILLÉ. Parmi les chœurs nombreux que ce compositeur a écrits, on remarque la *Noce de village*, la *Retraite*, la *Saint-Hubert*, les *Buveurs*, *Après la bataille*, les *Enfants de la Brie*, les *Martyrs aux arènes*, le *Soir*, le *Matin*, la *Révolte à Memphis*, le *Chant des travailleurs* ; messes d'orphéons, motets, cantiques, etc.

G. KASTNER. Les *Chants de la vie*, cycle choral; les *Chants de l'armée française*; les livres-partitions : la *Danse des morts*, les *Sirènes*, les *Cris de Paris*, la *Parémiologie musicale de la langue française*, etc. L'auteur termine ces différents ouvrages par une composition lyrique, dans laquelle le sujet de chacun d'eux est mis en scène avec solos, chœurs et orchestre. Un grand nombre de chœurs chantés dans les différents concours orphéoniques, etc.

A. ELWART. 3 messes d'orphéons, à 4 voix d'hommes, dont deux ont des indications d'entrées de sopranos pour les sociétés chorales mixtes, avec accompagnement d'orgue *ad libitum*; une messe à deux sopranos et orgue; *idem* à 3 voix inégales, avec orgue; *idem* solennelle à 5 voix, avec orchestre; le *Concert choral* : 12 chœurs à 3 et 4 voix d'hommes; *Mosaïque chorale* : 12 chœurs à 3 et 4 voix d'hommes (arrangés d'après les opéras les plus célèbres); *Noël d'Adam*, arrangé avec accompagnement d'un chœur d'hommes à 4 parties; un grand nombre de *Fables* de La Fontaine à 3 et 4 voix d'hommes; les *Heures de l'enfance*, recueil de chœurs à 3 et 4 voix, à l'usage des jeunes sujets des deux sexes; le *Salut impérial*, à 4 voix inégales et à 4 voix d'hommes, exécuté le 31 décembre 1856, devant Leurs Majestés Impériales à l'aubade des Tuileries, par 500 soldats de la garnison; le *Pouvoir de l'harmonie*, cantate pour soprano solo, chœur de sopranos à trois parties et accompagnement de piano et d'harmonium; plusieurs *Pie Jesu* exécutés aux funérailles de Casimir Delavigne, Charles Nodier, Bertin de Vaux, Henri Mürger (inauguration de son monument au cimetière du Nord), Eugène Scribe (anniversaire de sa mort), Léon Gozlan; *Bichat*, scène chorale exécutée, en 1857, à l'École de médecine le jour de l'inauguration de sa statue; l'*Hymne à la beauté*, cantate chorale exécutée, en 1865, à Boulogne-sur-Mer, le jour de l'inauguration de la statue de Jenner, l'inventeur de la vaccine; 24 airs nationaux arrangés à 2, 3 et 4 voix pour le *Lutrin et l'Orphéon*, ouvrage à l'usage des orphéonistes de la ville et de la campagne; les *Catalans*, grand-opéra en deux actes, représenté sur le Théâtre-des-Arts de Rouen, en février 1840; *Noé*, oratorio exécuté à la salle Herz, le Vendredi-Saint de l'année 1845; la *Naissance d'Ève*, oratorio exécuté au Conservatoire en 1847; les *Noces de Cana*, mystère en un acte, exécuté au Grand-Théâtre de Lyon en 1858, au concert spirituel donné par M. Sain-d'Arod, le Vendredi-Saint; *Ruth et Booz*, symphonie chorale sans accompagnement, exécuté le 11 juillet 1850 à l'amphithéâtre de l'École de Médecine, par la Société chorale d'Emile Chevé.

FRÉDÉRIC VIRET. L'*Égypte*, ode-symphonie à 4 voix d'hommes ou de femmes *ad libitum*.

ERNEST REYER. Le *Sélam*, ode-symphonie; *Maître Wolfrang*, la *Statue*, *Erostrate*, opéras; chœurs orphéoniques.

ÉCOLE CHORALE ALLEMANDE.

FÉLIX MENDELSSHON-BARTHOLDY. Ses célèbres Lieders, traduits par M. Gustave Choquet; sa symphonie-cantate; les chœurs du *Val Purgis*, d'une *Nuit de Saba*, du *Songe d'une nuit d'été*, de *Paulus*, d'*Élias*, oratorios.

CONRADIN KREUTZER. Le *Jour du Seigneur*, chœur orphéonique; la *Famille suisse*, opéra allemand.

KÜCKEN. Le *Signalement*, le *Conscrit*, *Dans la Forêt* et tous ses autres Lieders populaires en Allemagne, en Belgique et en France.

JACQUES ROSENHAIN. *Luceuna*, opéra en trois actes; la *Visite à Reldam* opéra en un acte; le *Démon de la nuit*, opéra en deux actes avec chœurs. 3 cahiers de Lieders.

DAMCKE. Messe solennelle à 4 voix, soli et chœur; motets à 4 voix, soli et chœur; chansons populaires; Six Lieders, etc.

F. RIGA. *Au fond du verre*, et tout son répertoire choral.

ALBERT SOWINSKI. *Saint Adalbert*, oratorio; *Chants polonais*, chœur, etc.

ABT. Ses Lieders pour voix d'hommes.

OTTO. Même genre de composition chorale.

ÉCOLE CHORALE BELGE.

CHARLES HANSSENS. *L'Hymne du matin*, *l'Hymne de la Nuit*, et tout le répertoire choral de cet artiste distingué.

ETIENNE SOUBRE. La *Branche d'amandier*, *Avant la bataille*, et toutes les productions chorales de ce fécond et mélodieux compositeur.

DENEVE. Cantate exécutée le jour de l'inauguration de la statue d'Orlando Lassus, par six cents chanteurs; œuvre magistrale, qui obtint un éclatant succès. Le répertoire choral de ce compositeur, populaire en Belgique, est très-varié.

J.-B. KATTO. *Minuit*, et tout le répertoire choral de cet artiste.

PIERRE BENOIT. Un grand nombre de chœurs pour voix d'hommes, parmi lesquels nous citerons un *Ave Maria* à 8 voix divisées en deux chœurs, qui a été exécuté avec un grand succès dans la cathédrale de Berlin, en 1858.

VAN ACKER. *En avant! la Patrouille*, et tout le répertoire populaire de cet artiste.

CH. BOSSELET. *Pêcheurs napolitains*, le *Retour au village*, pas redoublé chanté.

J.-B. VANVOLXEM. *Les Gueux de mer*.

L. JOUVET. *Le Lever*.

F. LINTERMANS. *Le Réveil*, la *Guirlande*.

Complétons ces documents, en y ajoutant les noms des compositeurs, et la liste des chœurs qu'ils ont spécialement écrits pour les principaux concours orphéoniques les plus récents ouverts en France.

A

ARMINGAUD. *Les Soudards*, le *Bardit*, *Cantique à Marie*.

B

BARRIÈRE (José). *Les Papetiers*, 1^{re} médaille d'or remportée au concours ouvert à Angoulême en 1857.

BAZIN (François). *Attila devant Rome*, les *Apôtres*, les *Soldats de Pilate*.

BESOZZI. *Veni Creator*. 1^{er} prix au concours ouvert en 1859. Ce chœur a été exécuté, la même année, au grand festival du Palais de l'industrie, et en 1860, aux trois festivals orphéoniques français qui ont eu lieu à Londres.

BENOÎT (Pierre). *Les Proscrits*, grand chœur exécuté avec succès au concours d'honneur de Cambrai en 1863.

BLANC (Adolphe). *Le Réveil de la nature*, concours de Clermont-sur-Oise.

BOIELDIEU fils (Adrien). *Les Naufragés*, concours de Bayonne (1863).

BOULANGER (Ernest). *La grande Revue*, concours d'Épernay (1866); la *Goutte d'eau*, concours international (1867).

BOULEAU-NELDY. *En avant, marche!* 1^{er} prix du concours ouvert à Paris par l'*Union musicale*, et la *Rédemption*; 2^e prix au concours de la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux.

C

CARLEZ (Auguste). *Quadrille choral*, à six voix avec orchestre, Caen (1865); chœurs, etc.

CHAINED. *Messe brève*, exécutée par les orphéonistes du Havre, Charleville et Poitiers.

CHARLOT. *La Vapeur* et la *Création*, chœurs couronnés par la Commission de chant du département de la Seine.

CLAPISSON (Louis). *Paris*, concours de Trouville (1865).

- CLÉMENTEAU DE SAINT-JULLIEN (Alfred). *Le Combat naval*.
 COHEN (Jules). Les chœurs de *Maître Claude* et de *José Maria*, opéras-comiques; ceux d'*Athalie*, d'*Esther* et de *Psyché*, tragédies.
 COLIN (Charles). Messe d'orphéon à voix d'hommes, avec soli et accompagnement de musique militaire, exécuté à Notre-Dame en 1867; *Embarque matelot*, concours de Puteaux (1864); les *Forgerons*, concours de la Réole (1864).
 COMETTANT (Oscar). *Le Rendez-vous de chasse*, concours de Montauban (1862).

D

- DANGLA (Charles). *Le Vengeur*, chœur à 4 voix d'hommes, médaille d'or au concours du Ministère de l'instruction publique (1847); *Hymne à l'agriculture*, à 4 voix d'hommes, médaille d'or au concours de Valenciennes; la *Résurrection de Jésus-Christ*, hymne à 4 voix d'hommes, médaille d'or au concours de la Société du progrès artistique de Paris.
 DANHAUSER. *Le Retour des pêcheurs*, concours de Blois (1858).
 DANIEL SALVADOR. *Les Enfants de l'Algérie*, concours de Boulogne-sur-Seine (1865).
 DAUTRESME. *Le Baptême*, concours de Rouen (1862).
 D'AOUST (Jules, marquis). Chœur des Houilliers (Belgique). Les *Champs*, avec voix d'hommes et de femmes (France).
 DARD-JANIN. *Les Voix du soir*, concours de Saint-Étienne (22 juillet 1862).
 DAVID (Félicien). *Le Chant du soir*, solo de ténor avec accompagnement d'un chœur de voix d'hommes.
 DAVID (Samuel). *Les Génies de la terre*, 1^{er} prix au concours de Paris (1859).
 DEFFÈS (Louis). *Le Retour du drapeau*, concours de Toulouse (1865).
 DELIBES (Leo). *La Nuit de Noël* (Lizieux 1859); *Pastorale* (Vincennes 1865); les *Lansquenets*, concours de Boulogne-sur-Seine (1866); les *Chants Lorrains* (Nancy 1866).
 DEVOS (Camille). *La Tombe et la rose*, concours de Château-Thierry (1860).
 la *Paix*, concours de Limoges (1862).
 D'INDY (le comte). Chœurs pour voix d'hommes.
 D'INGRANDE (Edmond). *Tout l'univers est plein de sa magnificence*, concours de Meaux (1858).
 DUVERNOY (Henri). *La Montagne*, concours de Pontoise (1867).

E

- ELWART (Antoine). *Gloire à l'épée, honneur à la charrue!* concours de Bar-le-Duc (1864); l'*Hymne à la nuit*, concours de Corbeil (1861); le *Loup et l'agneau*, concours de Mantes (1864).
 ERMEL. *Le 5 mai de Béranger*, chœur à quatre voix d'hommes.

G

- GASTINEL (Léon). *Les Cyclopes*, concours de Rouen (1863).
 GROOT (A. DE). *Le Rhône*, concours de Rouen (1863).
 GAUTIER (Léon). *Le Rossignol et le prince*, fable de Florian, concours de Bordeaux (1865).
 GEVAERT (A.). *Les Moissonneurs*, concours d'honneur de Cambrai (1865).
 GOUNOD (Charles). Tous ses opéras; les chœurs d'*Ulysse*, tragédie; ses fables, parmi lesquelles la *Cigale et la Fourmi* est populaire; ses messes solennelles et d'orphéon, etc.
 GUILMANT (Alexandre). *Te Deum*, à quatre voix et orchestre ou orgue, à l'occasion de la naissance du Prince Impérial.
 GUIMET (Emile). *Le Conscrit* (à Saint-Étienne); l'*Hymne à la musique* (à Trévoux); la *Saint-Jean* (à Belleville); les *Enfants de Neuville* (à Mâcon); le *Canton de Neuville* (à Lyon); les *Faucheurs* (à Mâcon); *Honneur à l'Empereur*, cantate; les *Neuvilloises*, recueil de chœurs pour voix d'hommes.

H

- HARTOG (Edouard DE). *La Paix*, chant de mai, sérénade, chœur à 4 voix d'hommes. (Amsterdam et Paris.)
 HIGNARD. Six chœurs pour voix de femmes, et dix chœurs pour voix d'hommes; *Othaiti*, marche mongole deux chœurs pour hommes et femmes, avec orchestre.

J

- JARTE (Théodore DE LA). *Les Compagnons*, concours de Saint-Cloud (1866).
 JEANMOUGIN. *Le Pontonnier*, festival de Rouffach (24 août 1862); le *Chant des laboureurs*, (Wissenbourg, 2 octobre 1864).
 JONAS (Emile). *Les Enfants de la France*, chœur à trois voix d'hommes; recueil de chants hébraïques anciens et nouveaux; les *Luttes triomphales*, avec accompagnement de saxhorns.
 JONCIÈRES (Victorin). Les chœurs d'hommes de *Sardanapale*.

K

- KASTNER (Georges). *Départ et retour*, chœur imposé au concours d'Amiens (1864).
 KREUTZER (Léon). *Christophe Colomb*, concours de Rouen (1863).
 KUNCK (Aloys). *Hymne à l'Eternel*, concours d'Auch (1863).

L

- LACOMBE (Louis). *Cimbres et Teutons*, grand chœur avec musique militaire, festival de Paris (1859), festival de Londres (1860).

- LAURENT DE RILLÉ. *Les Martyrs aux arènes*, concours de Nîmes (1860).
 LAURENT (d'Agen). *Le Naufrage*, concours d'Agen (1863); *les Muletiers d'Espagne*, concours d'Amiens (1864).
 LAVAINE (Ferdinand). *Le Réveil*, concours de la division étrangère, ouvert à Tourcoing (1863).
 LARSONNEUR (Charles). *Les Murmures du soir*, concours de Tourcoing (1863).
 LIEBE. *L'Harmonie*, grande scène chorale, festival de Mulhouse (1860); *Salut aux chanteurs*, festival de Strasbourg (1863).
 LIMAGNE. *Charles Martel*, concours de Falaise (1864).
 L'HOTE (Albert). *Matelots au départ, le Départ des Conscrits*, Paris (1864).
 LE PRÉVOST (Alexandre). *Cantate à 4 voix d'hommes, avec accompagnement de saxhorns; médaille d'honneur décernée par l'Orphéon de France; Hymne à l'Immortalité, à 4 voix.*
 LIMANDER. *Les Contrebandiers*, concours de Meaux (1858).
 LYPPMANN (A.). *Les Matelots sur la mer, Respect à la vieillesse, Alleluia, le Tirage au sort, la Vapeur*, chœurs exécutés en Alsace.

M

- MANRY (Charles). *Chasse aux loups*, concours de Saint-Germain-en-Laye et de Caen (1858); *le Chant de l'atelier*, concours de Versailles (1861).
 MEMBRÉE (Edmond). *Embarque, matelots*, Paris (1863).
 MÉREAUX (Amédée). *La Veille de la bataille et les Blés*, concours de Rouen (1863).
 MONESTIER. *La Gaule romaine*, concours de Saint-Denis (2 mai 1864).
 MINARD. *Hymne au soleil, Providence des champs.*
 MUTEL (Alfred). *Le Credo des quatre saisons.*
 MERMET (A.). *Montjoie et Saint-Denis*, chœur de *Roland à Roncevaux.*

N

- NICON-CHORON. *Ma mère*, chœur à 4 voix, médaille d'or de 600 francs au concours ouvert en 1847 par le ministre de l'instruction publique.

O

- ŒCHSNER. *Chant du crépuscule, sérénade.* Mention honorable au concours ouvert en 1861, par l'Association des sociétés chorales de la Seine.

P

- POLIGNAC (le prince Edmond de). *Où est le bonheur? le Myosotis, Respect à la vieillesse*, la 1^{re} médaille d'or a été obtenue par ces trois chœurs, au concours de la ville de Paris, en 1865.
 PENY. *L'Amour de la France*, concours de Meaux (1865).

- POISE (Ferdinand). *La Saint-Valentin*, concours de Nîmes (1860).
- POISOT (Charles). *Hymne au travail*, pour l'orphéon municipal du département de la Seine.
- PRÉVOST-ROUSSEAU. *Ode à la bienfaisance*, la *Ferme*, symphonie rustique en trois parties, avec solo de soprano, de ténor, de basse et d'un chœur d'hommes à quatre parties.
- PLACET (Auguste). *Les Francs-Archers*, grande scène chorale.

R

- REYER (Ernest). *L'Hymne du Rhin*, grande scène avec solo et chœur.
- ROUBIN (DE). *Les Pêcheurs vénitiens*, concours de Pacy-sur-Eure (1865).
- RUFFIER. *Dors, mon bel enfant!* chœur à 4 voix d'hommes, concours de Besançon (1850).

S

- SALOMON (Hector). *O belle imposante nature!* concours de Lisieux (1856).
- SALOMÉ. *Prière à Marie*, chœur couronné par la Commission de chant du département de la Seine.
- SAINTIS (de Montauban). *Les Paysans*, concours de Rouen (1863).
- SCARD (A.). *L'Hymne à la charité*, le *Départ des Conscrits*, la *Moisson*, l'*Été*, le *Retour*, etc.
- SILVA (Pol de). *Dieu le veut!* les *Tirailleurs*, *Nous te chantons*, *O nuit!* la *Chasse aux lions*, chœurs à quatre voix.
- SIMIOT (André). *La Chasse passe*, concours de Mâcon (1861).
- SOUNIER (Julia). *Les Tonnelliers*, chœur à quatre voix égales. Angoulême (1864).
- STROHL (E.). *Enfants de la France*, concours de Cambrai (1851); *Am abend*, festival de Colmar (1858); le *Soir d'été*, concours de lecture à première vue, Strasbourg (1863).

T

- THYS (Alphonse). *Chant de guerre*, les *Plaisirs de la chasse*, Andante de la symphonie en *la* de Beethoven, arrangé en chœur.
- TINGRY (Célestin). *Aubade*, concours de Lille (1862).
- THOMAS (Ambroise). Le *Tyrol*, grande scène chorale, concours de Lille (1863); le *Carnaval romain*, concours d'Arras (1864).

V

- VALENTI (Avelino). *Le Rat de ville et le rat des champs*, chœur à trois voix de soprano, concours de Lagny (1865).
- VIALON (Antoine). *La Fournaise*, concours de Saint-Etienne (1862).

VERRIMST. Les *Filleuls de Marie*, chœur à 3 voix égales, couronné au concours du département de la Seine en 1866 ; la *Vapeur* et le *Tirage au sort*, chœurs à 4 voix d'hommes.

WEKERLIN (J.-B.). Le *Rhin allemand*, les *Frères d'armes*, chœurs ; l'*Inde*, ode symphonique, etc.

NOTA. — Tous les ouvrages indiqués dans l'Appendice et sur la liste alphabétique, se trouvent à la bibliothèque du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, 15, rue du Faubourg-Poissonnière, à Paris. Cette bibliothèque, l'une des plus riches et des plus complètes de l'Europe, est ouverte au public tous les jours non fériés, de 10 heures du matin à 3 heures du soir.

OUVRAGES DIDACTIQUES

MESSES, FABLES, SYMPHONIES CHORALES

A L'USAGE DES SOCIÉTÉS ORPHÉONIQUES

A VOIX SEULES, A VOIX ÉGALES ET A VOIX INÉGALES

DE M. A. ELWART.

1838. *Les Heures de l'enfance*, recueil de 21 chœurs à trois et quatre voix d'enfants, précédé d'un Traité de l'art de chanter en chœur, à l'usage des jeunes sujets des sexes. Paris, chez Renaud, 1, rue Mézières.
1864. *Lutrin et Orphéon*, grammaire musicale dans laquelle le plainchant et la musique sont appris en chantant des chœurs; à l'usage des maîtres d'école de villages; enrichie d'airs français arrangés à 2, 3 et 4 voix égales, suivie du *Rat et le lion*, du *Laboureur et ses enfants* et du *Petit poisson et le pêcheur*, fables de La Fontaine mises en musique à 3 voix et terminées par trois chœurs composés à 4 voix. *La Moisson*, *l'Affût et la Pêche*, poésie de Marie Ravenel, meunière du département de la Manche. — Paris, chez E. Gérard, 12, boulevard des Capucines.
1867. *Essai sur la composition chorale*. Chez Léon Escudier, 21, rue de Choiseul.
1842. *Messe* à 2 voix de soprano, avec accompagnement de piano et d'orgue. Chez Renaud, 1, rue Mézières.
1846. 1^{re} *messe* à 4 voix d'hommes avec soli, accompagnement *ad libitum*. Même maison.
1837. *Messe* à trois voix inégales, avec orgue. Même maison.
1852. *Pas d'orchestre!* opérette chorale, sans accompagnement. (Sous presse.)
1854. *Hymne de Sainte-Cécile*. Grande partition.
1855. *Messe de Sainte-Cécile*. Ces deux œuvres importantes ont été succes-

- sivement couronnées au Concours de composition ouvert à Bordeaux, par la Société de Sainte-Cécile de cette ville, en 1854 et 1855.
1859. 2^e messe à 4 voix d'hommes avec des indications d'entrées de soprano pour les Sociétés chorales-mixtes, accompagnement d'orgue *ad libitum*. Chez Gambogi frères, 112, rue de Richelieu.
1867. 3^e messe du même genre que la précédente. Chez Lafleur aîné, 2, boulevard Bonne-Nouvelle.
1860. *Mosaïque chorale*, douze chœurs à 4 voix d'hommes, formée de fables de La Fontaine et d'autres sujets variés. Même maison.
1861. Le *Concert choral*, douze chœurs à 4 voix d'hommes, arrangés avec des paroles nouvelles sur des motifs d'opéras célèbres. Chez Joly, rue Bonaparte, 3.
1862. Le *Départ pour l'Italie*, les *Chrétiens dans le cirque* (légende romaine), le *Lion mourant*, les *Deux amis*, le *Renard et le bouc*, fables de La Fontaine. Chez Gambogi frères.
1863. Le *Renard et le corbeau*, fable. Chez Flaxland, 4, place de la Madeleine.
1857. *Salut impérial, God Save français*, à 4 voix inégales; à 4 voix d'hommes; à voix seule, avec accompagnement de piano ou de musique militaire. Chez G. Brandus et S. Dufour, 103, rue de Richelieu.
1861. Le *Pouvoir de l'harmonie*, cantate pour soprano seul avec accompagnement d'un chœur de trois soprano, d'orgue et d'harmonium. Même maison.
1860. *Pie Jesu*, à 3 voix d'hommes avec orgue *ad libitum*, exécuté aux obsèques de Henri Mürger. Au bureau du *Figaro*.
1866. *Idem*, à celles de Léon Gozlan. Chez Lebeau aîné, 274, rue St-Honoré.
— *Idem*, au bout de l'an d'Eugène Scribe. Chez l'auteur, 43, rue Laffitte.
1867. Œuvres musicales choisies de l'auteur, publiées en six livraisons, par la maison G. Brandus et S. Dufour. La première livraison, formée de 54 mélodies pour chant et piano et de la cantate le *Pouvoir de l'Harmonie*, a paru en avril dernier. Les autres seront publiées de trois mois en trois mois.

NOTA. Les parties séparées de la plupart de ces morceaux sont gravées.

SOUSCRIPTION AUX ŒUVRES MUSICALES CHOISIES

De A. ELWART

Publiées à Paris, chez G. BRANDUS et S. DUFOUR.

Cette importante publication, à laquelle Sa Majesté l'Empereur a daigné souscrire ainsi qu'un grand nombre d'artistes et d'amateurs distingués, sera formée de six livraisons du prix de 25 fr., chacune, payable contre la remise de l'exemplaire.

La première livraison, contenant 54 mélodies pour chant et piano et le *Pouvoir de l'Harmonie*, cantate pour soprano avec chœur à trois voix de sopranos, piano et harmonium, est en vente depuis le 1^{er} avril 1867.

Les mélodies se vendent séparément 1 fr. 50, et la *cantate*, 3 fr. net.

Les cinq autres livraisons, qui paraîtront de trois mois en trois mois, contiendront :

La 2^e, quatre quatuors pour violons, alto et violoncelle, dont un avec piano (petites partitions) ;

La 3^e, l'*Hymne de Sainte-Cécile*, grande partition, soli, chœurs, orchestre, orgues, avec réduction au piano. Cette composition a remporté le premier prix au Concours ouvert à Bordeaux en 1854, par la Société de Sainte-Cécile de cette ville; plus, quatre mélodies pour chant et piano et l'*Enlèvement de Ganymède*, scène antique pour clarinette ou violoncelle, solos avec accompagnement de piano ;

La 4^e, les *Noces de Cana*, mystère en un acte, grande partition, soli, chœurs avec réduction pour le piano ;

La 5^e, trois grandes scènes pour les Sociétés chorales d'excellence : le *Temple de Gnyde*, les *Romains dans les Gaules* et un *Veni Creator* avec orgue ; *Pas d'orchestre!* opérette chorale, sans accompagnement, avec solos et chœurs ;

La 6^e et dernière livraison comprend : la *Messe de Sainte-Cécile*, couronnée

à Bordeaux en 1855 ; soli, chœurs et réduction au piano de la partition ; plus, trois trios pour violon, alto et violoncelle, dont un pour deux, violons et alto.

Les souscripteurs aux six livraisons recevront en primes, avec la dernière : le *Chanteur-accompagnateur* (1844), méthode de clavier et d'harmonie, à l'usage des artistes lyriques, et l'*Harmonie musicale*, poème didactique en quatre chants (1853). Paris, chez Amyot, rue de la Paix ; 2^e édition, revue et corrigée (1867).

TABLE DES MATIÈRES.

PRÉFACE.	1
CHAPITRE I ^{er} . Introduction.	3
§ 1. Des chœurs en général.	3
§ 2. Des voix.	5
§ 3. De l'importance du choix du mode en général, et du ton en particulier.	9
CHAPITRE II. § 1. Des chœurs à voix égales et à voix inégales, depuis deux jusqu'à quatre parties.	13
§ 2. Des chœurs orphéoniques à 4 voix d'hommes.	15
§ 3. Des chœurs sans paroles.	16
§ 4. De l'unisson général et partiel.	17
CHAPITRE III. Des chœurs à voix inégales ou égales accompagnés par l'orchestre civil ou militaire.	18
CHAPITRE IV. § 1. De l'hymne choral. De la cantate chorale avec solo. De la grande scène chorale. Des chœurs arrangés sur des airs populaires. De la mosaïque chorale. Du bouquet musical.	20
§ 2. De la messe à une voix avec accompagnement de musique militaire ou d'orgue; — à deux, à trois et à quatre voix avec ou sans accompagnement.	23
CHAPITRE V. De l'accompagnement à bouche fermée, et des différents effets imitatifs empruntés au style instrumental.	25
CHAPITRE VI. Plan musical détaillé du <i>Loup et l'agneau</i> , fable de La Fontaine.	27
CHAPITRE VII. Quelques remarques critiques à propos de certaines compositions chorales contemporaines.	30
CHAPITRE VIII. Conseils aux poètes qui se proposent d'écrire des vers destinés au chant choral.	32
CHAPITRE IX. Choix de chœurs allemands, belges et français tirés des œuvres des maîtres les plus renommés, et annotés.	35

École chorale allemande.

- § 1. *Adieu aux jeunes mariés*. G. Meyerbeer. 37
 § 2. *Dans la forêt (im Walde)*. F. Kücken. 38

École chorale belge.

- § 1. *Prière Avant la bataille*. Et. Soubre. 40
 § 2. *Les Contrebandiers*. A. Limnander. 41

École chorale française.

- § 1. *Le Carnaval de Rome*. Ambroise Thomas. 43
 § 2. *La Parole de Dieu*. Louis Clapisson. 44
 § 3. *Départ et retour*. Georges Kastner. 45
 § 4. *Le Départ des apôtres*. François Bazin. 46
 § 5. *Le Matin*. Laurent de Rillé. 47
 § 6. Exécution du plan musical de la fable
 du Loup et l'agneau. A. Elwart.
 § 7. L'ouragan de la symphonie chorale de
 Ruth et Booz. A. Elwart.

CONCLUSION. 49

APPENDICE. Liste par ordre chronologique de célèbres compositions chorales
 avec ou sans accompagnement, offertes en études aux
 jeunes élèves. 51

Citation par ordre alphabétique, des noms des compositeurs et
 des titres des chœurs qu'ils ont écrits spécialement pour
 les concours orphéoniques français les plus récents. 57

