

Berceuse

Dors, cher enfant que je berce ;
Sans t'inquiéter du bruit
Que font le vent et l'averse ;
Dors, cher enfant, c'est la nuit.

Dors, mon amour que je veille.
L'orage gronde, encor sourd,
Ne l'écoute pas ; sommeille !
— Dors mon amour, c'est le jour !

Dormez, ô petites mortes !
Près de vous je suis resté
Après avoir clos les portes :
Dormez, c'est l'éternité !

PIERRE REYNIEL.

Chanson Blanche

Les vierges ont fermé leurs yeux
Dont les longs cils doux sont les franges ;
Elles ont des rêves étranges
Et la lune sourit aux cieux.

Les vierges ont baissé les yeux
Sur les chemins où nous passâmes :
Cueillons les fleurs ! cueillons les âmes !
Le grand soleil d'or rit aux cieux.

Les vierges ont levé les yeux
Lorsque nous les avons nommées,
Et les yeux de nos bien aimées
Nous ont fait oublier les cieux.

PIERRE REYNIEL.

Berceuse Brède

Dormons — Dormez
Calmes et sages
Regards aimés
Des chers visages.

Dormez — Dormons,
Rêvez des choses
Que nous aimons,
Paupières closes.

Dormons — Dormez
Jusqu'à l'aurore,
Beaux yeux fermés
Que l'on adore.

Dormez — Dormons.
La lune rôde
Dessus les monts
Teints d'émeraude.

Dormons — Dormez —
— J'ai clos les portes
A tout jamais
O vierges mortes !

PIERRE REYNIEL.

Horizons

Là-haut sont les cieux,
Par là sont les grèves,
Ici sont tes yeux :
Ici sont mes rêves.
Loin, sous le vent, ploient
Et chantent les bois,
Ici j'ai ta voix ;
Là sont mes joies.
Du ciel qui s'enflamme
L'onde a les reflets ;
Ici tu te plais
Et j'y mets mon âme.

Quelle que soit l'heure
Tu veux vivre ainsi
Sous ce toit. — Ici
Tout mon cœur demeure —
Et je n'ai d'envie
En toute saison,
Que d'un horizon :
Tes yeux dans ma vie !

PIERRE REYNIEL.



COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PAR H. WOOLLETT

Origines et Développement
DU
PLAIN-CHANT

(Suite)

Dans la longue suite des siècles le plainchant se transforma, se simplifia jusqu'à ne plus ressembler à lui-même. Berlioz raille quelque part les longues suites de notes lourdement égales, telles que les chœurs les exécutaient alors, telles, hélas ! qu'on les exécute encore de nos jours dans bien des églises ; l'illustre compositeur ne voulait rien voir de musical dans cet art abâtardi, sans forme précise, sans rythme, sans couleur. Peut-être n'avait-il pas tout-à-fait tort et, pourtant, malgré tout, malgré cet asservissement à des lois d'exécution en entière opposition avec les lois primitives, le plainchant n'avait pas perdu toute grandeur ; il y avait dans ces anciennes mélodies tant de foi profonde enclose, tant de vérité d'accent que cette foi et cette vérité arrivaient à se faire jour sous la pesante et oppressive livrée dont on les avait revêtues.

Les causes de cette déformation sont multiples. Le manque de souplesse et de légèreté des voix occidentales, la difficulté d'exécution des longues vocalises et des ornements, l'habitude prise de confier à des chœurs l'exécution de certaines parties de la Messe destinées à des solistes, sont parmi les principales. L'usage vint de simplifier, de faciliter certains chants en supprimant les passages trop mélismatiques.

Une autre cause fut la transformation des signes de l'écriture. La plus ancienne notation est neumatique. Autrement dit, on faisait usage de signes spéciaux indiquant, non des notes précises, mais certaines réunions, certaines agglomérations de notes. Les traditions d'exécution de ces neumes se perdirent quelque peu ; puis on voulut remplacer les neumes saxons et lombards par des signes où chaque note avait sa figure, ce qui rendait l'exécution plus lourde et comme martelée. Peu à peu les notes rapides disparurent. On les supprima ou on les exécuta lentement en valeurs toutes égales. Nous ne voulons pas faire ici une histoire de la notation, mais pour mieux faire comprendre l'influence d'une écriture sur l'exécution nous supposons le « Gruppetto », ce signe que tout musicien connaît, traduit en notation uniforme, de valeur équivalente aux notes qu'il suit ou qu'il précède :



qui devrait se traduire par :



s'alourdit déjà si on le traduit par :



et devient méconnaissable en le figurant ainsi :



Ceci est l'histoire de la notation du plainchant qui a subi des transformations si radicales, qu'en bien des cas la mélodie a perdu toute forme musicale.

L'emploi abusif du si b, en détruisant le caractère modal, fut aussi un élément de désordre dans cette dégénérescence du chant ecclésiastique. De tout temps, les musiciens eurent un effroi (parfois irraisonné) de l'intervalle de quarte augmentée dénommé *triton*. Si cet intervalle, peu vocal, peut produire un effet assez désagréable lorsqu'il est mal employé, il est possible de soutenir aujourd'hui que la musique moderne n'existerait pas sans lui, car il fait partie de l'accord de septième de dominante si employé. Il en est même la partie la plus importante et, de son usage sans préparation, est dérivée la loi d'attraction et de résolution qui est la base de toute notre harmonisation actuelle. Malgré cela, les professeurs d'harmonie continuent de proscrire impitoyablement la progression mélodique de triton. Peut-être cette loi, vieux souvenir des règles du passé, est elle maintenue encore à juste titre. La rigueur des lois scholastiques a son utilité manifeste. Il n'en est pas moins vrai que les auteurs, les plus modernes, emploient aujourd'hui le triton et ses fausses relations, non seulement harmoniquement, mais même mélodiquement, et que cette succession, non dénuée de charme, est entrée dans la pratique musicale. Toutefois il y a la manière !

Voici une mélodie basée sur un triton et que son extrême douceur rend acceptable pour toute oreille non prévenue. L'emploi alternatif des accords du 4^e et du 3^e degré, succession quasiment défendue dans tout bon devoir d'harmonie, vient prouver, une fois de plus, qu'il est bon de connaître les règles... pour apprendre à les enfreindre.



Quoiqu'il en soit, la préoccupation d'éviter le fa-si a tourmenté les cerveaux des musiciens d'autrefois, depuis les temps les plus reculés. On inventa donc le bémol pour corriger cet intervalle hérétique. Le bémol ne se plaça, au début, que devant le si et seulement pour former une quarte juste avec le fa. Dans les livres les plus anciens, le bémol n'était pas noté, peut-être se faisait-il par tradition. Plus tard on le nota, mais on l'employa avec moins de réserve : l'oreille s'y habitua et en vint vite à le désirer là où il n'avait que faire. De la sorte les tons arrivèrent à se ressembler, leur caractéristique principale, la place des demi-tons, variable dans chaque mode, disparut de la plupart d'entre eux.

On fit plus. On imagina d'employer le fa #, accident totalement ignoré du chant primitif, toujours dans le même but. On obtint ainsi

la quarte juste fa \sharp -si, dénaturant toujours de plus en plus les modes anciens.

Enfin, dans certaines éditions relativement récentes (du xvi^e au $xviii^e$ siècle), les rythmes eux-mêmes furent dénaturés sous des prétextes plus ou moins littéraires.

Le chant grégorien n'est pas mesuré. Les neumes ne déterminent pas la durée du son. Certains signes indiquent bien une prolongation, mais cette prolongation n'est pas exactement définie. Le chant grégorien suit les lois du langage ; ce sont ces lois qui déterminent la durée des Neumes. La valeur de la syllabe est la valeur de la note. Les notes composées sont plus rapides que les notes simples, mais leur valeur est variable. Mais ce chant non mesuré est rythmé ; il a des divisions de phrases, des repos et des demi-repos correspondant un peu à nos cadences harmoniques ; ce sont les points virgules, les virgules et les points du discours. Toute prose harmonieuse a un rythme intérieur aussi bien que le vers, mais les phrases n'en sont pas mesurées également, elles peuvent être de longueurs variables, l'essentiel pour le prosateur est d'équilibrer ses phrases et de ne pas dépasser une certaine proportion au-delà de laquelle le « nombre », qui les régit, cesserait d'être sensible. Il en est de même dans cette musique, il en était de même dans la musique de la Grèce antique.

Les plus anciennes hymnes n'étaient pas mesurées ; avec le vers rythmé et rimé, l'emploi de la mesure se généralisa. Mais on en vint à publier les anciennes hymnes avec un rythme qui n'était pas conforme à l'ancienne version. Le *Pange lingua*, noté en rythme égal dans un manuscrit du $xiii^e$ siècle devient, au $xviii^e$ siècle, entièrement trochaïque, c'est-à-dire formé tout entier d'un rythme composé d'une blanche et d'une noire. L'hymne *Jam lucis*, figuré en notes égales au xii^e siècle, devient en France iambique, étant noté avec des noires suivies de blanches.

Les Séquences elles-mêmes ont subi des déformations. Fétis donne des exemples des différentes versions de la superbe prose des Morts, le *Dies iræ*. Les manuscrits de 1490, 1614, 1697 et 1848 ont des différences inexplicables.

Mais un des facteurs les plus puissants de l'alourdissement du plain-chant fut l'orgue et ses accompagnements. Le chant primitif de l'Église est essentiellement monodique, il s'était toujours passé de l'adjonction des instruments. Lorsque les orgues, d'origine byzantine, furent admis dans les basiliques du Moyen Âge, on se contenta, au début, de soutenir le plain-chant à l'unisson. Puis vint le système barbare de la diaphonie, où chaque note était redoublée à l'octave et à la quinte. Les jeux de l'orgue étaient construits de façon à ce qu'en touchant une seule note on fit parler à la fois la quinte et l'octave. Les orgues modernes ont encore de ces jeux de « mutation » qui faisaient hurler Berlioz (lequel n'était pas organiste assurément), mais dont les redoublements sont suffisamment absorbés par le son fondamental pour ne plus faire l'office que d'harmoniques naturels destinés à renforcer l'acuité et la puissance de chaque note.

L'organum, rudiment informe d'harmonie, succéda à ce système, puis le déchant s'imposa ou les chantres devaient improviser une seconde ou une troisième partie formant un vague contrepoint avec le chant principal. Par là et pour arriver à faire marcher correctement les différentes parties, on dut battre une mesure, il fallut ralentir les mouvements et

allonger ou raccourcir certaines valeurs. Plus l'accompagnement fut chargé, plus les valeurs durent être modifiées, plus les mouvements durent s'alourdir. Enfin, de nos jours, avec l'accompagnement actuel du plain-chant, on en est arrivé à placer un accord de 4 notes sur chaque note de chant, ce qui exclut tout mouvement rapide et toute légèreté.

Ajoutons, toutefois, que c'est surtout aux $xvii^e$ et $xviii^e$ siècles que le plain-chant devint cette monotone et insipide cantilène dénuée de toute forme rythmique. L'écriture en fut alors, sous prétexte de simplification, complètement déformée ; les notes se succédèrent également sans tenir compte des lois de groupement si importantes dans l'écriture ancienne et qui réunissaient ensemble les notes faisant partie d'un seul groupe, indiquant ainsi le rythme des phrases et leur exécution légère faite d'un seul jet.

Je ne parlerai pas ici du système si compliqué des proportions sesquialtères et autres, où se complurent des esprits qui ne voyaient plus dans l'art musical, qu'une suite de charades ou d'énigmes à résoudre mathématiquement. Toutes ces aberrations portèrent un coup funeste à l'art grégorien.

Au point de vue tonal, de grandes négligences se glissèrent dans les accompagnements ; les habitudes modernes d'harmonisation s'introduisirent dans la pratique, les organistes admirent les accords dissonants, les cadences parfaites, les notes sensibles, toutes conquêtes d'un art raffiné n'ayant rien de commun avec les traditions grégoriennes. Arrivé à ce point, le plain-chant n'était plus rien de ce qu'il devait être, il avait perdu toute beauté en s'éloignant de sa conception première ; nasillé par les chantres, bredouillé, à moitié déguisé, il était une chose méconnaissable le plus souvent. Près de sa perte, il fut sauvé par le retour aux sources premières.

La première réforme accomplie de nos jours fut la réforme modale de l'accompagnement. Entrevue déjà par quelques organistes, elle fut prêchée et mise en préceptes par Niedermeyer, fondateur d'une école de musique religieuse, d'où sont sortis les meilleurs organistes de ce temps et un grand nombre d'excellents artistes et compositeurs.

Le principe de Niedermeyer est celui-ci : « N'admettre dans l'harmonie que les notes constitutives du mode que cette harmonie est destinée à accompagner ». Ce respect de la constitution modale des mélodies les sauva d'une confusion tonale où se perdait leur caractère propre. L'emploi très restreint du si bémol et la proscription absolue des accords de sixte et quarte et des accords dissonants complétèrent ces lois.

Ces principes ne furent pas acceptés sans luttes, mais ils devaient triompher de toutes les résistances. On doit donc savoir grand gré à Niedermeyer du courage et de la rigueur avec lesquels il établit sa théorie acceptée aujourd'hui de tout organiste sérieux.

Tout au plus pourrait-on protester en faveur des dissonances qui, préparées et résolues rigoureusement, ne détruisent pas la modalité des mélodies liturgiques et n'en affaiblissent pas, à mon sens, le côté austère et religieux. L'abus seul devrait en être interdit.

Mais ces accompagnements notes contre notes ne sont bons qu'avec des chants larges et syllabiques. Les chants ornés, les mélismes grégoriens de la Messe et des Alleluia ne s'en accommodent point. Il faut ici un accord seulement pour tout un groupe de notes et notre harmonie ne s'arrange pas facilement toujours

de certaines combinaisons, de certaines broderies. Il faudra là, en effet, une science profonde et un tact délicat. La tâche est difficile, elle ne dépasse pas le talent du plus grand nombre de nos organistes, mais il faut de la volonté et l'oubli des routines anciennes.

Car une seconde réforme est venue enfin se joindre à la première et la compléter. Les savants bénédictins de l'abbaye de Solesmes ont voulu le retour aux traditions anciennes, à ces traditions d'où était sorti l'admirable et artistique Plain-Chant grégorien dont ils ont arraché résolument l'odieuse travestissement. Ils se sont attelés à cette besogne ardue, de réviser les textes, de comparer les manuscrits, de rétablir l'ancienne notation, seule exacte, seule apte à nous donner l'interprétation toute spéciale de ces chants si pleins de saveur.

On ne combat pas des siècles de routine, on ne dévoile pas des négligences, on n'attaque pas des fausses traditions, on ne dérange pas des habitudes quasi invétérées, sans crailleries, sans récriminations, sans résistances de toutes sortes. La bataille fut acharnée, des divergences de vues se produisirent même parmi les réformateurs. Qu'importe ? Cette bataille fut bonne, elle réveilla l'apathie des intéressés. D'ailleurs elle est gagnée, sinon finie aujourd'hui, une haute sanction est venue donner aux Grégoriens le gage d'une victoire profonde et durable : Après Pie IX, Léon XIII encouragea hautement cette réforme et cette adhésion entraîna celle de la plupart des membres du haut clergé.

En Italie, en Autriche, en Suisse, le retour aux traditions grégoriennes est presque unanime ; en Allemagne, en Espagne, il fait chaque jour de grands progrès. En France, ce mouvement, bien prononcé d'abord, s'est quelque peu ralenti. Les événements récents sont peu favorables au développement de l'art religieux.

Le chant grégorien est délicat, son interprétation demande des chanteurs exercés, musiciens, connaissant les principes du chant, pouvant consacrer une partie de leur temps à des études sans doute fort intéressantes, mais difficiles. La disparition presque complète des anciennes écoles de chant des maîtrises a porté un coup funeste au chant religieux. On ne peut demander à de vieux chantres, souvent peu musiciens, de changer d'un coup toutes leurs habitudes, toutes leurs traditions et jusqu'à l'écriture musicale qu'ils déchiffraient déjà péniblement. La réforme doit être l'œuvre des jeunes, des nouveaux venus que l'on exercerait à la lecture des signes grégoriens et à leur interprétation. Les paroisses riches pourront, seules, se payer ce luxe. A moins d'efforts prodigieux et de dévouements sans bornes, les paroisses pauvres devront garder le plain-chant uniforme et lourd des jours passés.

N'importe, on n'arrête pas une vérité en marche. Le progrès sera lent, il sera quand même. Gloire soit rendue aux promoteurs de ce mouvement, aux bénédictins de Solesmes, à dom Guéranger, à dom Pothier, à dom Mocquereau, à tous leurs obscurs collaborateurs ! Citons encore parmi les ouvriers de cette Renaissance : l'abbé Bonhomme, le chanoine Gontier, MM. Pierre Aubry, P. Wagner, directeur de l'abbaye grégorienne de Fribourg, Gastoué, professeur de chant grégorien à la Schola Cantorum de Paris, Ch. Bordes, etc.

Contrairement à ce qu'ont pu penser parfois des musiciens mal avertis, le plain-chant, ainsi compris, ainsi revenu à sa source, est un art musical admirable et profond, parce qu'é-

LA MUSIQUE au Moyen-Âge

LES BARDES GAULOIS ET BRETONS. — LES CHANSONS LATINES. — LA COMPLAINTÉ. — CHARLEMAGNE ET LES CHANSONS DE GESTES. — LES CROISADES ET LES TROUBADOURS. — LA CHANSON POPULAIRE. — TROUVÈRES, JOUGLEURS ET MÉNÉSTRELS. LES MINNESINGER ALLEMANDS. — LES MAÎTRES CHANTEURS. — L'ORGANUM ET LES DÉCHANTEURS. LA FÊTE DE L'ÂNE ET LES MYSTÈRES. — ADAM DE LA HALLE ET LE JEU DE ROBIN ET MARION.



ANDIS que la musique d'église, issue de l'Orient, se développait peu à peu aux premiers âges

chrétiens, se haussait à des formes réellement artistiques, se magnifiait en des arabesques expressives et dévotives, un chant plus simple et plus naturel, peut-être, grandissait à côté, d'où devait sortir plus tard, toute notre musique moderne, un chant profane et rustique. Joué d'une sève généreuse et robuste. A vrai dire, la chanson populaire a existé presque de tous temps et dans tous les pays. Nous en avons étudié les aspects dans les contrées languoureuses de l'Asie, dans la Grèce Antique et Moderne, nous allons revivre maintenant les lointaines origines de la chanson occidentale et son action sur les premiers hégaïements de l'art musical européen auquel nous devons ces géants : Bach et Beethoven.

Les Gaulois furent passionnément épris de musique. Leurs fêtes religieuses, leurs assemblées politiques se faisaient au son des instruments. Leurs chants de guerre épouvantaient les soldats romains, ces fiers conquérants du monde, par leurs sauvages clameurs.

Les bardes gaulois, formant une classe spéciale de druides, composaient des hymnes et les chantaient en s'accompagnant de leurs harpes. Ces bardes, dont les chants belliqueux animaient les guerriers, invoquaient aussi par leurs mélodies sacrées la protection des Dieux. Tous les peuples du Nord, Germains, Scandinaves, Saxons, Francs ou Normands eurent leurs bardes ou scaldes, chargés de recueillir, de garder les traditions du passé et de célébrer les hauts faits du temps présent.

Tacite parle (80 à 120 de l'ère chrétienne) des chansons religieuses et guerrières des Germains. Pas plus que pour les Gaulois il ne nous reste trace de ces chants. Un seul peuple, plus traditionnel, ayant gardé intacte la langue de ses aïeux, a pu nous transmettre quelques vestiges de la poésie et de la musique de ces âges primitifs. Les Bretons de France, mieux encore que les Bretons d'Angleterre, ont su conserver le caractère très spécial, âpre et rude, de leur race tétue. Eux aussi ont aimé et cultivé la musique, ils sont encore aujourd'hui, passionnés de leurs chants mélancoliques et fiers ; les altérations apportées par les siècles ne sont pas telles que nous n'y puissions retrouver le parfum des antiques mélodies de leurs bardes.

Les premiers bardes, venus de Grande-Bretagne avec leur peuple, étaient les chefs suprêmes du pays ; leur autorité dépassait celle des princes les plus renommés. Il en fut sans doute de même en Gaule aux plus anciens temps,

mais avec la conquête romaine les bardes gaulois, persécutés par César, perdirent leur crédit et disparurent peu à peu. En Bretagne, les bardes se maintinrent plus longtemps, mais leur situation diminua d'importance, ils ne furent bientôt plus que les serviteurs des chefs, salariés par eux pour célébrer leurs exploits. César parle de la science des bardes armoricains. Au 4^e siècle, leur position était encore brillante. Ausone connut l'un d'eux : Phœbitius, qui composait des hymnes en l'honneur du dieu Bélen.

Vers le V^e siècle, eut lieu une nouvelle émigration des Bretons insulaires, fuyant la domination des Saxons. Chaque chef était accompagné de son barde. L'histoire nous a conservé les noms des plus fameux d'entre eux, du V^e au VII^e siècles. Ce furent : Taliésin, prince des druides, et ses prophètes : Hyarnion, compositeur de danses et de chansons, qui fut au gage du roi Childebart ; Saint-Gildas et Saint-Sulio, car quelques uns d'entre eux embrassèrent le catholicisme ; d'autres, enfin, rebelles à cette nouvelle foi et qui combattirent les chrétiens, non seulement par leurs paroles enflammées et leurs vers prophétiques, mais aussi du tranchant de leur épée, comme Kian, surnommé Gwenc'hlan (V^e siècle). Aneurin et Lywarc'h Henn sont également cités dans les chroniques postérieures comme ayant illustré la poésie bretonne.

Quelques uns des plus anciens poèmes bardiques sont venus jusqu'à nous, légués par la tradition. On chante encore en Bretagne, « Ar Rannou » (les Séries) dont les paroles mystérieuses et symboliques, telle une poésie de Mallarmé, ne peuvent laisser aucun doute sur leur origine druidique. En voici la traduction, empruntée au livre de M. de la Villemarqué : le *Barzaz-Breiz*. Le chant est dialogué entre un Druidé et un enfant. Chaque couplet s'augmente de quelques vers. Les questions de l'enfant nécessitant de nouvelles réponses et le Druidé répétant, après cette réponse, celles des couplets précédents. La mélodie est construite de façon à se prêter à cet agrandissement continu, par la répétition d'une phrase typique de quelques mesures qui peut se reprendre indéfiniment.



LE DRUIDE
« Tout beau, bel enfant de Druidé ; réponds-
moi ; tout beau, que veux-tu que je te
chante ? »

L'ENFANT
« Chante-moi la série du nombre un, jusqu'à
ce que je l'apprenne aujourd'hui. »

LE DRUIDE
« Pas de série pour le nombre un : la Nécessité
unique, le Trépas père de la Douleur ;
rien avant, rien de plus »

« Tout beau, bel enfant de Druidé ; y pends-
tu ? moi ; que veux-tu que je te chante ? »

L'ENFANT
« Chante-moi la série du nombre deux
jusqu'à ce que je l'apprenne aujourd'hui. »

LE DRUIDE
« Deux bœufs attelés à une coque ; ils
tirent, ils vont expirer, voyez la merveille.
Pas de série pour le nombre un : la Nécessité
unique, le Trépas père de la Douleur ;
rien avant, rien de plus. »

« Tout beau, bel enfant, etc... »

L'ENFANT
« Chante-moi la série du nombre trois, etc. »

LE DRUIDE
« Il y a trois parties dans le monde : trois »

trouvement adéquat aux paroles dont il doit souligner le caractère et aux fêtes religieuses dont il doit rehausser l'éclat de toute la puissance de son expression. Je me permets de penser que pour lui donner toute cette puissance et mieux en souligner ces formes traditionnelles, il conviendrait de confier les parties de la Messe, tropentièrement mélismatiques et d'exécution difficile, à des solistes exercés, et de réserver les passages plus syllabiques aux chœurs qui pourraient être alternés dans les réponses. C'est là la véritable forme de son ancienne exécution et la seule logique. Mais il faudrait à ces réformes quasi liturgiques l'autorité d'un Concile sanctionné par l'approbation du Pontife suprême.

Certains esprits distingués sont réfractaires à ce retour en arrière. Ils pensent que toutes ces vocalises, ces broderies légères, ce chant délicat et souple, très expressif à la fois et très plastique, tout cela c'est de la musique, c'est de l'art trop raffiné. Ils pensent que le plainchant doit être tout autre chose que de la musique, qu'il doit se guinder dans une raideur sévère, dans une solennité empesée, se figer dans une attitude hiératique, dans une froideur impassible, que la beauté importe peu aux prières adressées à l'Éternel.

Eh ! bien, ces idées-là, toutes respectables qu'elles soient en elles-mêmes, sont fausses, absolument fausses et, l'on ne saurait trop le répéter, condamnées par tout le passé de gloire artistique du catholicisme. Les chrétiens ne sont pas des iconoclastes, loin de là. Les merveilleuses basiliques élevées en l'honneur du Très-Haut. Leur décoration intérieure, les fières sculptures qui les parent, les fresques immortelles de Saint Pierre de Rome, tout cela témoigne combien, de tout temps, l'art a été mêlé à la religion. L'art divin ennoblit et sublimise le sentiment religieux ; l'inverse est plus vrai encore : la foi transporte l'art dans les régions les plus hautes et les plus sacrées. Quoi, vous couvrez l'autel d'étoffes précieuses, vous l'ornez d'objets d'or et d'argent, merveilleusement ciselés, vous revêtez des chasubles somptueuses, chef-d'œuvres de broderies étincelantes, et vous ne voulez pas que vos prières soient parées, elles aussi, de toute l'ornementation, de toutes les arabesques d'une musique, vieille d'ailleurs de près de vingt siècles, et la seule dont les lignes délicates et sobres s'harmonisent de la façon la plus étroite avec leur admirable texte sacré !

Oui, l'art et la foi sont unis indissolublement par une alliance aussi éternelle que touchante, l'art et la foi se sont pénétrés mutuellement et ne peuvent plus être séparés. N'est-il pas admirable de voir les hommes tenter de revêtir leurs hommages au Créateur, de toute la richesse, de toute la splendeur, de toute la beauté dont est susceptible une œuvre humaine, et si toute cette richesse, toute cette splendeur, toute cette beauté, sont bien peu de choses pour l'auteur des merveilles du Monde, le sentiment qui les a réunis en une suprême offrande n'est-il pas tout aux yeux de celui qui sonde les cœurs et scrute les consciences ?

H. WOOLLETT.



PARTITION L. PINET

brevetée s. g. d. g. Instruments à anches libres, très simple et peu encombrant, permettant aux débutants dans l'art d'accorder les instruments à son fixe d'écouter la sonnerie. Chaque instrument contient les premiers outils nécessaires à l'accord, et, sur demande, il est fourni avec...