

---

---

# Histoire.

---

---

## NOTICE SUR LES MUSICIENS

QUI ONT ILLUSTRÉ LE DÉPARTEMENT DE L'YONNE, DEPUIS LES PREMIERS  
SIÈCLES DE L'ÈRE CHRÉTIENNE JUSQU'À LA FIN DU XVIII<sup>e</sup>.

---

---

S'il est une gloire qui semble manquer à notre pays, c'est assurément celle d'avoir vu naître ou grandir de célèbres artistes, et, en particulier, de célèbres musiciens. Cependant il n'est pas, sous ce rapport, dépourvu de toute illustration. On pourrait aisément le prouver en retraçant dans ses détails l'histoire musicale du département de l'Yonne. Sans aborder ici une tâche aussi longue et aussi difficile, je me contenterai de donner quelques indications, laissant à de plus savants le soin de les compléter.

§ 1<sup>er</sup>. *Musique religieuse. — Moyen-âge. — Auxerre.*

Vers le milieu du ix<sup>e</sup> siècle, il y avait à l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre un moine nommé Héric ou Heiric. Le lieu de sa naissance

n'est pas exactement connu. Quelques auteurs ont pensé qu'il était né au village d'Héry (1). Don Mabillon, entre autres, dans ses annales, et don Rivet, dans son histoire littéraire, avaient adopté cette opinion. Ils l'ont rétractée tous les deux (2), et je ne sais pourquoi M. Guizot l'a néanmoins reproduite dans les tableaux chronologiques qui se trouvent joints à son histoire de la civilisation en France (3). Il est beaucoup plus probable qu'Héric naquit à Auxerre même. Car toutes les fois que, dans ses ouvrages, il parle de cette ville, c'est de manière à faire supposer qu'elle lui a donné le jour ; et aussi les chroniques les plus anciennes le désignent sans cesse sous le nom d'Héric l'Auxerrois (4).

Quoi qu'il en soit à cet égard, Héric nous apprend lui-même qu'il fut, dès l'âge de 7 ans, destiné à la vie monastique et placé par ses parents à l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre : qu'il y commença son instruction ; que, plus tard, il fut envoyé pour la compléter, dans quelques écoles célèbres ; qu'il revint ensuite à Saint-Germain, peu de temps avant la mort de l'abbé Lothaire, arrivée en 863, et qu'à dater de cette époque, il ne quitta guère les lieux où s'était écoulée son enfance.

On a conservé de lui des opuscules précieux sur la vie et les miracles de saint Germain. Il travailla aussi à la rédaction du *Gesta pontificum*, entrepris par Alagus et Rainolaga. Mais il ne se bornait pas à écrire :

(1) On s'accorde à fixer la date de sa naissance à l'année 834.

(2) Voyez Histoire littéraire de dom Rivet, avertissement placé en tête du 6<sup>e</sup> volume, p. 20.

(3) Guizot, Civilisation en France, t. III, édit. 1840.

(4) Je n'ai fait que reproduire ici l'opinion émise par dom Violen, et les motifs sur lesquels il l'appuie. Voyez *Gesta episc. Autiss. Mns. t. I.* (Notæ in libros Herici monachi Autiss. de miraculis S. Germani.)—« Hericus author hujusce tractatus de miraculis sancti Germani, patriam habuit Autissiodorum : sic enim habet, lib. 1, cap. 23. Urbem *nostram* rerum natura dispositrix sic locavit in rupibus. Unde et cognomen Autissiodorensis vulgo sortitus est. » Dom Violen fait encore remarquer ce vers d'Héric : « Urbis amor *nostræ* sacrique rector ovilis, pæsul amator erat. »

il passait la majeure partie de son temps à professer, et l'une des parties les plus importantes de son enseignement était la musique sacrée.

Depuis saint Ambroise et saint Grégoire, la musique occupait une grande place dans le culte chrétien. Chaque église tenait à honneur de se signaler par des chants harmonieux. Chaque abbaye s'efforçait d'élever des chanteurs et des musiciens distingués. Héric était le plus habile et le plus savant de son époque. Il s'était instruit à l'école de Raban et d'Haymon d'Aberstadt, lesquels avaient reçu les préceptes et les exemples d'artistes italiens appelés en France par l'empereur Charlemagne, ou de leurs premiers disciples (1). Devenu lui-même professeur, il acquit une immense renommée, et quoiqu'il ne nous reste aucun vestige de ses leçons, nous pouvons juger de leur valeur par les élèves qu'elles ont formés. En effet, parmi ces élèves se trouvent Remy et Hucbald, dont nous parlerons bientôt (2).

Héric composa avec la collaboration de Remy le chant d'un office en l'honneur de saint Germain. Ce chant était si beau, qu'au x<sup>e</sup> siècle, Guy, évêque d'Auxerre, y appliqua des paroles de son choix, en l'honneur de saint Julien, martyr de Brioude, pour lequel il avait une véné-

(1) Voyez *Traité hist. et prat. du chant eccl.*, par l'abbé Lebeuf, p. 8 en note.

(2) Voyez dom Violo — eodem. — « Nec tandem scripto sed etiam ex ca-  
» thedra diversis in monasteriis docuit, præcipue vero apud Autissiodo-  
» renses et Suessiones; multosque habuit discipulos, inter quos annume-  
» rantur ab Ademaro, Remigius Autisiodorensis et Ucbaldus... »

Le passage d'Ademare auquel Dom Violo fait ici allusion mérite lui-même d'être cité, pour montrer avec quels soins le nom des savants maîtres de cette époque était conservé par la tradition ou par l'histoire.

« Beda enim docuit Simplicium et Simplicius Rabanum, qui a transmarinis  
» oris a domno imperatore Carolo susceptus est, et pontifex in Franciâ  
» factus Alcuinum docuit, et Alcuinus Smaragdum imbuit. Smaragdus autem  
» docuit Theodulfum Aurelianeusem, Theodulfus vero Heliam Scotigenam  
» Engolismensem episcopum. Helias autem Heiricum. Heiricus Remigium  
» et Ucbaldum Calvum heredes philosophiæ reliquit. » — (*Ademari chronicon*.  
*Labbe, bibb. m<sup>o</sup> II, 189*).

ration toute particulière, et qu'au XII<sup>e</sup> siècle l'église d'Antun, qui avait adopté l'office entier de Saint-Germain d'Auxerre, en fit parèillement usage pour la fête de saint Lazare (1).

Héric mourut vers l'an 880 environ (2). On remarque son nom dans les Bollandistes, placé parmi celui des Saints, à la date du 24 juin.

Remy naquit à Auxerre, au milieu du IX<sup>e</sup> siècle. Personne ne conteste à notre ville l'honneur de lui avoir donné le jour, et tous les historiens le désignent sous le nom de Remy d'Auxerre, *Remigius Autissiodorensis*. Il prononça ses vœux à l'abbaye de Saint-Germain; il y fit toutes ses études, et bientôt il en devint la plus brillante illustration.

En 893, Foulques, archevêque de Reims, le fit venir dans son diocèse pour y enseigner les belles-lettres et les sciences. Après la mort de Foulques, au commencement du X<sup>e</sup> siècle, il se rendit à Paris et y fonda des cours publics de théologie et de beaux-arts.

Dans ces cours, il commentait les auteurs anciens qui avaient traité de la musique, et il expliquait les progrès nouveaux que cet art avait faits, les principes sur lesquels il reposait alors. Malheureusement on n'a conservé que la partie la moins précieuse de son enseignement, celle qui a trait aux auteurs anciens. Ainsi, l'abbé Lebeuf a découvert, parmi les manuscrits de la bibliothèque royale, la copie d'un commentaire de Remy sur le traité de musique de Martianus Capella (3). Une autre copie a été retrouvée postérieurement, et grâce à ces deux documents, l'ouvrage de Remy a pu être imprimé dans la collection de l'abbé Gerbert (4).

Remy compta parmi ses élèves saint Odon (5), qui fut en 889 cha-

(1) Voy. Lebeuf, *Traité hist. et prat.*, p. 18.

(2) En 878, suivant quelques auteurs. — En 883, suivant Mabillon. — En 881, suivant Dom Rivet. — M. Guizot a adopté la même date que Dom Rivet.

(3) Voy. Dom Rivet, *hist. littéraire*, t. VI, p. 119.

(4) Voy. *Script. ecclesiast. de musica sacra*, t. 1, p. 63-94.

(5) Voy. Dom Rivet, *Hist. histor.*, t. VI, p. 22; — Fetis. *Dict. biog. des musiciens*, v<sup>o</sup> Odon.

noine et premier chantre de Saint-Martin de Tours, qui devint en 937 abbé de Cluny, et qui a composé un manuel pratique de la musique, sous le titre de *Dialogus de musicâ*.

On ne sait pas au juste où Remy termina sa carrière, ni quelle année il mourut (1) ; mais partout son nom figure entouré des plus grands éloges. Nous avons surtout remarqué une phrase extraite de la vie de saint Odon, son élève, et dans laquelle le biographe, parlant de Remy d'Auxerre, dit : *Florescebant sub eo studia, quæ obsolverant jam per tempus : quia tum primum ex ejus magisterio nascerentur* (2). Ces mots ne s'appliquent-ils pas merveilleusement aux études musicales ? Depuis bien longtemps elles étaient abandonnées ; même, aux plus beaux jours de l'antiquité, elles n'avaient jamais été en grand honneur ; et quand Remy en fit le principal objet de ses cours, c'est-à-dire des premiers cours publics fondés au moyen-âge, on put le considérer comme le promoteur d'une science nouvelle, *quia tum primum ex ejus magisterio nascerentur*.

Hucbald (3), dont la patrie est inconnue, passa ses premières années au monastère de Saint-Amand, dans le diocèse de Tournay, et déjà il s'y était fait remarquer par son talent musical. Une querelle que produisit, dit-on, la jalousie inspirée par ce talent le força de s'éloigner. Il vint d'abord à Nevers. Puis attiré par le désir d'augmenter ses connaissances, il se rendit vers 860 à l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre. C'est là qu'il suivit avec Remy les leçons d'Héric ; c'est là qu'il se perfectionna dans l'art musical, si bien qu'étant parvenu à rentrer dans son premier monastère, il y devint, en 872, directeur d'une école renommée. En 893, il fut, comme son ancien condisciple Remy, appelé à

(1) Il est ainsi désigné par M. Guizot : Remy, en Bourgogne ; mort vers 908 ; moine à Saint-Germain d'Auxerre.

(2) Voyez dom Rivet, t. xi, p. 401

(3) Voyez Fetis, Dictionnaire biographique des musiciens. V° Hucbald.

Reims par l'archevêque Foulques, et il y séjourna jusqu'à la mort de ce dernier. A compter de cette époque, il s'enferma à Saint-Amand et il y mourut en 932 dans un âge très-avancé.

On a de lui plusieurs opuscules, parmi lesquels on cite comme le plus remarquable celui qui a pour titre : *Musica enchiridis* (1).

Les limites étroites de cette notice ne nous permettent pas de nous étendre longuement sur les écrivains et les ouvrages que nous venons de signaler. Mais qu'on ne s'y trompe point : tout oubliés que soient aujourd'hui les noms d'Héric, de Remy, d'Hucbald et de saint Odon, ils ont pour l'historien une haute importance. Car ces hommes sont les principaux représentants du grand mouvement artistique qui s'accomplit en Europe et surtout en France, vers la fin du ix<sup>e</sup> siècle et le commencement du x<sup>e</sup>.

Les efforts de saint Ambroise et de saint Grégoire n'avaient abouti qu'à remettre en honneur, dans l'église chrétienne, la musique des Grecs et des Latins, telle que les anciens l'avaient connue et pratiquée, avec de légères modifications. De ce point de départ à la musique moderne, il y avait encore un abîme.

Ainsi (2), les anciens ne connaissaient pas l'harmonie ou du moins ce qu'on entend aujourd'hui par ces mots, c'est-à-dire l'accord simultané des sons. Pour eux, toute la musique consistait dans la mélodie qu'ils chantaient souvent en chœur, mais toujours à l'unisson ou à l'octave. Il paraît, au contraire, que les peuples celtiques et germaniques avaient quelques notions d'une harmonie grossière, et c'est d'eux probablement qu'elle nous est venue.

On trouve pour la première fois, dans le traité de musique d'Isidore

(1) Voyez Collection de l'abbé Gerbert, t. 1, p. 104 à 229.

(2) Pour tout ce qui va suivre, j'ai souvent consulté le résumé historique placé par M. Fétis en tête de son Dict. biogr. des musiciens.

de Séville (écrit au vi<sup>e</sup> siècle), une définition de l'harmonie. « *Harmonica musica*, dit cet auteur, *est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio* (1). » Un peu plus loin, il parle de l'accord de quinte et d'octave : « *Ex hoc triplari, nascitur symphonia, quae dicitur diapason et diapente* (2). »

Cet accord de quinte et d'octave était précisément celui dont les peuples barbares se servaient pour harmoniser certaines de leurs chansons populaires, et c'est aussi celui que l'on observe dans les premiers monuments du chant d'église à plusieurs voix. Il était fort usité à la fin du ix<sup>e</sup> siècle ; et, comme il y avait là une complication fort grave de l'art musical, les savants professeurs de cette époque, tels qu'Héric et Remy, s'en préoccupaient beaucoup. Hucbald, leur élève et leur condisciple, traite amplement dans ses ouvrages de ce qu'il appelle la diaphonie ou harmonie ecclésiastique. Il nous a même laissé un exemple de cette diaphonie à quatre voix, composée d'une succession non interrompue de quintes d'une part et d'octaves de l'autre. Tels sont les premiers indices de l'apparition d'un élément tout nouveau en musique, de l'élément moderne, pour ainsi dire, de l'harmonie.

La notation des anciens était aussi très-imparfaite. Les Grecs et les Romains, pour désigner les sons, se servaient des lettres de l'alphabet, tantôt entières, tantôt tronquées, tantôt dans une position, tantôt dans l'autre : leur système, extrêmement compliqué, n'eût pu s'adapter à une musique perfectionnée. Ce fut pourtant celui que saint Ambroise et saint Grégoire introduisirent dans l'église chrétienne. Mais bientôt, côté de cette notation, se glissèrent deux notations barbares, les notations saxannes et lombardes : de sorte qu'au commencement du ix<sup>e</sup> siècle, chaque église employait une notation différente, les uns conservant l'ancienne, les autres préférant les nouvelles. Il y avait même quelques abbayes où l'on suivait des méthodes toutes particulières,

(1) Isid. Hisp. Sentent. de musica, cap. 6.

(2) Cap. 9.

inconnus aujourd'hui ; et, par exemple, Huebald, dont le nom se mêle à tous les progrès musicaux, avait inventé un système de notation très-ingénieux qu'il enseignait au monastère de Saint-Amand.

Malgré cette apparente confusion, quelques principes généraux commençaient à prédominer. L'on s'habitua à désigner les sons isolés par des points de grandeur diverse, à raison de la valeur de la note, et de hauteur différente, à raison de la place qu'elle occupait dans l'échelle musicale. Ceci était emprunté aux notations saxonnes et lombardes. Plus tard, au commencement du x<sup>e</sup> siècle, on imagina de tracer des lignes horizontales, pour fixer plus sûrement les hauteurs respectives des points. Evidemment, tout notre système de notation musicale vient de là.

Un dernier caractère de cette époque remarquable mérite de fixer l'attention. Les anciens n'avaient que quelques écoles artistiques fort rares : ici, au contraire, nous voyons toute la France se couvrir d'écoles savantes, tantôt renfermées dans les murs des abbayes, tantôt ouvertes publiquement. Les études musicales se multiplient, s'universalisent avec un élan que notre siècle devrait envier.

Ce fait incontestable a frappé d'étonnement tous les historiens qui l'ont reconnu. Don Rivet (1), entre autres, le signale, en déclarant qu'il ne sait comment l'expliquer.

En même temps que les écoles se multiplient, la méthode d'enseigne-

(1) Tome vi, p. 71. « L'attention singulière que l'on donna à cultiver la musique fait croire qu'on la regardait comme un des arts libéraux, et qu'elle était beaucoup au-dessus de l'idée que nous nous en faisons aujourd'hui. Il serait à souhaiter que quelque habile connaisseur de l'antiquité nous fit connaître une bonne fois ce que c'était que cette musique si estimée et si soigneusement cultivée chez les anciens... Les écrivains des siècles postérieurs ne donnent presque pas d'éloges des hommes de lettres de ce temps-là, qu'ils n'y fassent entrer, comme un titre d'honneur, la connaissance qu'ils avaient de la musique. Il n'y avait point d'écoles où l'on n'en donnât des leçons, et les plus grands maîtres, tels que Remy d'Auxerre, Huebald de Saint-Amand, Gerbert et Abbon l'enseignaient avec le même soin que les plus hautes sciences. »



ment s'y perfectionne. Les Grecs et les Romains ne se transmettaient guère les principes des arts que par la méthode pratique et traditionnelle. Le maître chantait : l'élève cherchait à imiter. Au contraire, les cours d'Héric à Saint-Germain, de Remy d'Auxerre à Paris étaient sans nul doute des cours théoriques. Ajoutons que saint Odon avait cherché à mettre les doctrines musicales de ses maîtres à la portée de tout le monde, et que son *Dialogus de musica* paraît avoir servi de manuel dans les écoles du temps.

Voilà quelles modifications la fin du ix<sup>e</sup> siècle et le commencement du x<sup>e</sup> virent s'opérer dans la musique. Sur tous les points importants, les anciens sont déjà dépassés. Le premier germe de l'harmonie apparaît. La notation marche vers la simplicité et l'uniformité. Les écoles savantes s'ouvrent de toutes parts. L'enseignement musical s'élève à la hauteur d'un enseignement scientifique.

Et c'est de notre pays, directement ou indirectement, soit par les efforts d'Héric et de Remy qui furent nos compatriotes, soit par ceux d'Hucbald et de saint Odon qui furent les élèves de ces hommes célèbres ; c'est, dis-je, de notre pays, c'est de notre grande abbaye, que partit la plus notable impulsion : c'est de là que le progrès se répandit dans toute l'Europe occidentale.

Les siècles qui suivirent ne furent pas aussi fertiles en noms illustres. On ne peut citer que quelques évêques d'Auxerre, plus remarquables par leur goût pour la musique que par leur talent et leurs productions.

Guy (2), qui succéda à Valdric sur le siège épiscopal, en 993, s'occupait beaucoup des études musicales dans son diocèse : il dirigeait lui-même celles de ses clercs. Nous avons vu précédemment qu'il avait appliqué les chants d'Héric et de Remy sur des paroles de sa façon.

(1) Dom Rivet le dit né au diocèse de Sens. — Voyez *Hist. littér.*, t. vi, p. 288 ; voyez même vol., p. 34.

Peut-être composait-il quelques mélodies ; mais on n'en sait rien au juste.

Hugues de Noyers, évêque d'Auxerre au XII<sup>e</sup> siècle, doit être plus sûrement compté parmi les compositeurs de musique sacrée (1) ; car ses biographes qui étaient aussi ses contemporains, disent de lui : *plerumque latino eloquio, properata valde studio, cantica componebat et cantus*. L'abbé Lebeuf lui attribue deux proses, savoir : celle de l'Invention de saint Etienne, et celle de la fête de saint Thomas de Cantorbéry.

Erard de Lésigne (2), évêque sous Philippe-le-Hardi, est encore désigné comme un grand amateur de musique sacrée (3).

A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, la *diaphonie*, pour employer les expressions d'Isidore de Séville, le *déchant*, comme on l'appela ensuite, devint extrêmement usité dans les églises de notre pays. On en trouve de nombreux exemples dans les monuments de la liturgie auxerroise. Il paraît même que le goût s'en répandit parmi les personnes étrangères au clergé ; car Jean Regnier, bailli d'Auxerre, ayant été fait prisonnier en 1432 et retenu dans les prisons de Beauvais, y fit son testament en vers français, parmi lesquels on remarque les suivants :

Il me suffira d'une mессe  
De requiem haute chantée ;  
Au cucur me ferait grande liesse  
Si être pouvait *déchantée*.

Mais ce *déchant* que nous considérons comme le germe des progrès

(1) Voyez Lebeuf, Hist. d'Auxerre ; catalogue des écrivains auxerrois.

(2) Voyez Lebeuf, Dissertations ; Etat des sciences depuis le roi Robert jusqu'à Philippe-le-Bel, p. 119 ; et Traité hist. du chant, p. 21.

(3) Tous ces noms pâlisent étrangement à côté de ceux que nous avons pu signaler plus haut et à côté de ceux que la ville de Sens nous fournit dans les mêmes temps. C'est alors, en effet, que vécurent les archevêques Heldemanne et Pierre de Corbeil. C'est alors que ce dernier composa la fameuse messe de l'âne. C'est alors aussi qu'on disait par toute la France, en commun proverbe, *les chanteurs de Sens, li chanteur de Sens*. (V. la suite de cette notice, § 3).

les plus précieux, appliqué par des musiciens peu éclairés, contribua beaucoup à corrompre l'antique simplicité du chant grégorien.

Nous avons sous les yeux un missel auxerrois du XIII<sup>e</sup> siècle (1), qui s'éloigne déjà beaucoup de l'antiphonaire grégorien, ou du moins de l'antiphonaire trouvé récemment à Montpellier et que l'on regarde comme un antiphonaire pur (2).

On comprend que dans les siècles postérieurs l'altération devint de plus en plus sensible. Pour éviter les progrès du mal, il eût fallu la haute influence d'hommes tels qu'Héric ou Remy. Malheureusement, les temps de la splendeur auxerroise étaient passés, et pour les voir renaître un peu, il faut attendre les temps modernes, l'époque d'Amiot, d'Annibal Gantez, et surtout de l'abbé Lebeuf.

### § 2. *Musique religieuse. — Temps modernes. — Auxerre.*

Lorsque le moyen-âge finit, depuis longtemps le besoin d'une réforme liturgique avait frappé tous ceux qui cultivaient la musique sacrée. On profita, pour la tenter, de l'occasion qu'offrit alors la découverte de l'imprimerie. En effet, il était fort naturel de revoir les livres d'église et d'en corriger le chant avant de les livrer à l'impression.

En 1552, le cardinal de Bourbon, archevêque de Sens, fit imprimer et publier l'antiphonier plénier de son église. Le soin des corrections

(1) V. Bibl. d'Auxerre. Mns<sup>e</sup> n° 131.

(2) Le bibliothécaire de Saint-Gall (en Suisse) m'a montré un antiphonaire beaucoup plus complet que celui de Montpellier, et qui, dit-il, contient le chant grégorien dans toute sa pureté. Cet antiphonaire est noté en neumes, à peu près semblables à ceux de l'antiphonaire de Montpellier. On parvient donc facilement à les déchiffrer; car dans ce dernier la notation barbare est accompagnée d'une notation romaine en lettres, qui lui sert, pour ainsi dire, de traduction. Du reste, il paraît que le précieux livre de Saint-Gall va être publié. Il en résulterait, sans doute, des avantages immenses pour la réforme du chant ecclésiastique.

musicales avait été confié à un savant chanoine nommé Jean Cousin : mais, malgré ses efforts et malgré les éloges que ses contemporains lui prodiguèrent, son travail laissait beaucoup à désirer.

Ceux qui, à Auxerre, retouchèrent les chants sacrés furent encore moins habiles. L'abbé Léonard Poisson se plaint amèrement de leur goût baroque (1). Au lieu d'améliorer ce qui existait, ils contribuèrent à l'altérer davantage, et rendirent plus difficile la tâche de ceux qui vinrent après eux.

Vers ce temps, Jacques Amyot, notre célèbre évêque, donnait aux études musicales une impulsion nouvelle. Très-souvent, son palais épiscopal devint l'asile des artistes. Les historiens ajoutent que c'est aux concerts qui s'y donnaient, qu'Edme Guillaume, chanoine auxerrois, fit les premiers essais du serpent, dont il passe pour être l'inventeur. J'avoue que cette découverte peu brillante, hélas ! pourrait cependant nous être contestée ; car on trouve dans les comptes de la fabrique de l'archevêché de Sens, pendant les années 1483 et 1484, ces mots : *Ressoudé le serpent de l'église et mis a point un lien de laiton, qui tient le livre.....* tant (2). Si le serpent existait à Sens, en 1480, il est difficile qu'Edme Guillaume l'ait inventé ici, cent ans plus tard.

Au xvii<sup>e</sup> siècle, l'église d'Auxerre eut deux maîtres de chapelle fort renommés. L'un d'eux surtout, Annibal Gantez, mérite de fixer l'attention par son originalité. Il s'est chargé de nous raconter lui-même son histoire.

« J'étais, dit-il, parti de Marseille (son pays) tout plein de bonne opinion, car le proverbe étant que les Provençaux sont les plus naturels médecins et musiciens, je croyais faire la leçon à un chacun et

(1) Voyez Léonard Pousson, *Traité théor. et prat. du plain-chant*. p. 28.

(2) Je dois la connaissance de ce fait à M. Quantin, archiviste, que l'on consulte toujours utilement sur n'importe quel point d'archéologie.

» enseigner Minerve. Mais je vous assure que j'ai bien trouvé soulier  
 » à mon point et des gens qui ne se mouchaient pas du pied. Il faut  
 » avouer que ceux de notre pays ont bien plus d'air en leur musique,  
 » mais ceux de celui-ci ont plus d'art en la leur, encore qu'il me  
 » semble que l'un n'est pas bon sans l'autre ; car, en mariant l'art avec  
 » l'air, il y a de quoi contenter un chacun. »

Gantez chercha longtemps à utiliser ses talents musicaux. Les savantes écoles du moyen-âge avaient été remplacées par les maîtrises. Chaque église avait son maître de chapelle, et parfois ce titre était fort lucratif et fort ambitionné. Aussi, les musiciens du temps couraient toute la province pour trouver une maîtrise importante. Ils allaient, le soir, demander l'hospitalité soit à leurs confrères, soit aux curés et aux chanoines ; puis, le lendemain, ils se remettaient en route. On appelait cela vicarier. « Ah ! s'écrie Gantez, que c'est une pauvre chose de vicarier sans argent !... Ma bourse ayant failli, il m'a fallu concher au serein, crainte de laisser mon manteau au cabaret, et par ce moyen faire le noviciat des filous, lesquels font coucher sous la cape du ciel ceux qui veulent être reçus dans leur bande, afin de les accoutumer à la fatigue et à l'incommodité. Dans cet état, ce ne fut pas les puces qui m'empêchèrent de dormir, mais faute de n'avoir soupé, étant impossible de reposer si le ventre n'est satisfait. »

Du reste, toutes ses aventures ne l'empêchaient pas de cultiver la musique. On en jugera par cette anecdote, qu'il raconte : « Après avoir déjeuné chez un curé, la pluie me saisit si fort dans les montagnes du Limosin, que je ne savais de quel bois faire flèche, ni à quel saint me recommander. Néanmoins étant éloigné des retraites, j'eus recours au ciel ; et après avoir dit toutes les prières que je savais par mémoire, je composai en musique un psaume de David qui me sembla venir à-propos. *Salvum me fac Dominus, quoniam intraverunt aquæ usque ad animam meam.* »

Après de nombreuses traverses, Gantez finit par obtenir ce qu'il souhaitait, c'est-à-dire une bonne maîtrise. « En cela, dit-il, j'ai fait

» comme la palme et le laurier qui résistent à la tempête et comme le safran qui plus il est foulé, mieux il croit : Dieu m'ayant assisté, puisque je possède une des meilleures et des plus honorables maîtrises du royaume, qui est celle d'Auxerre (1). »

Gantez put alors se livrer en paix à son goût pour les lettres et pour les arts. Il y était encouragé par le patronage de l'évêque Pierre de Broc, grand amateur de musique, et par la fréquentation d'artistes distingués, tels qu'Antoine Doremieux, célèbre organiste, amené par Pierre de Broc lui-même.

Il publia diverses compositions musicales et entre autres plusieurs messes. Mais ces compositions durent nécessairement se ressentir de l'esprit léger et aventureux de leur auteur. D'ailleurs, Gantez était peu scrupuleux : ce qu'il cherchait avant tout, c'était le succès. Il composa une messe dans le temps que Louis XIII envoyait des secours à Candie. Pour mettre son œuvre à la mode, il arrangea son *Kyrie eleison* sur l'air de la chanson : *Allons à Candie, allons*, que l'on avait faite à cette occasion, et que tout le monde répétait sans cesse (2).

Il publia aussi un petit livre ayant pour titre : *L'entretien des musiciens par le sieur Gantez, prieur de la Madeleine, en Provence, chanoine semi-prebendé, maître des enfants de chœur et de la musique, en l'église in-*

(1) La maîtrise d'Auxerre n'était pas seulement très-honorable, elle offrait des avantages matériels, et Gantez ne les oublie pas. « Entre les maîtrises, la première sorte est celle où l'on vit en communauté avec les prêtres, comme dans Saint-Paul à Paris, Marseille, Arles, Aiguemortes et Carpentras. La seconde est celle où les enfants ici avec le maître, ici en communauté, comme à Saint-Jacques-de-l'Hôpital à Paris, Valence, Grenoble et le Havre-de-Grâce. La troisième est celle où les enfants sont nourris avec le maître par procureur, et la meilleure est celle où le maître nourrit les enfants, comme à St-Innocent de Paris, Auxerre, Montauban, Avignon et autres. » On conçoit, en effet, que dans ce dernier système le maître, joignant en quelque sorte les fonctions d'économiste à celles de maître de chapelle, devait retirer de ce cumul d'importants bénéfices.

(2) V. Castil-Blaze, *Chapelle des rois de France*, p. 83.

*signe et cathédrale d'Auxerre.* ( *A Auxerre, chez Jacques Bouquet, 1643.* ) (1)

Cet opuscule a fixé l'attention d'historiens fort recommandables (2), et il le mérite à certains égards, car on y trouve des détails extrêmement curieux sur la musique et sur les artistes du temps : le tout dans un style peu correct, mais piquant et original.

Quant à savoir ce que pensaient de Gantez ses contemporains, on peut lire ces vers de Gabriel Brosse, poète auxerrois :

Esprit sans égal et sans prix  
Dont les admirables écrits  
M'ont su charmer, sans me surprendre ;  
Gantez, qui connais mon pouvoir  
Et les honneurs qu'on te doit rendre,  
Dispense un ignorant de vanter ton savoir.

Après Annibal Gantez, vint Jean Cathala, qui fut maître de musique à l'église cathédrale d'Auxerre, vers la fin du xvii<sup>e</sup> siècle (3). C'était aussi un homme distingué, dont on a conservé plusieurs compositions,

(1) Il est dédié à Pierre de Broc, et l'auteur explique lui-même à l'évêque les motifs de sa publication et de sa dédicace. « Monseigneur, ce n'est pas vanité d'exposer au public que j'ai composé ce petit traité ; mais pour éviter l'oisiveté, laquelle j'estime si dangereuse, que j'aimerais mieux dormir (ainsi que disait un gentilhomme bourguignon), que de ne rien faire... néanmoins, parce que les premières de toutes choses sont dues à Dieu et à ses lieutenants en terre, je ne saurais, monseigneur, esviter de l'offrir à votre grandeur, puisque vous êtes mon pasteur et bienfaiteur et que je suis votre créature, par un bénéfice que votre bonté vient tout fraîchement de me donner. D'ailleurs, après avoir considéré que ce livre s'adresse aux chantres, il m'a semblé ne pouvoir rencontrer un meilleur protecteur, puisque vous avez un si grand amour pour les musiciens, que presque toute votre maison en est composée. »

(2) Voyez Fetis, Dict. biog. V<sup>o</sup> Gantez et Castil. Blaze, Chapelle des rois de France, p. 90.

(3) Voyez Fetis, Dict. biog. V<sup>o</sup> J. Cathala.

parmi lesquelles cinq messes. L'une de ces dernières ne contient pas une seule note blanche, et porte pour épigraphe : *Nigra sum sed formosa*. On voit que Gantez n'avait pas seul le monopole des bizarreries musicales (1).

Nous arrivons maintenant au XVIII<sup>e</sup> siècle, et tout d'abord nous rencontrons le nom de l'abbé Lebeuf. A Dieu ne plaise que je retrace ici les détails d'une vie bien connue : cette tâche a été accomplie par deux de nos collègues, d'une façon qui ne laisse rien à désirer. Quelques mots seulement sur les services que l'abbé Lebeuf a rendus à la musique.

On sait qu'il avait étudié le plain-chant à l'église de Saint-Regnobert, où il se forma à l'état ecclésiastique. Plus tard, il reçut à Paris les leçons et les conseils de l'abbé Chastelain. A peine âgé de 16 ans, il fut appelé dans le diocèse de Lisieux pour y réformer les chants sacrés, et il acquit, dans cette œuvre difficile, une immense réputation. Aussi, quand M. de Vintimille voulut donner à son église un nouvel antiphonier, ce fut à l'abbé Lebeuf qu'il s'adressa. Son travail, commencé en 1734, fut publié dès 1736, bien qu'il comportât 5 volumes in-8°.

Don Guéranger, qui est assurément le plus savant liturgiste de notre époque, a vivement critiqué ce travail, non point comme semblent le penser les derniers biographes de l'abbé Lebeuf, parce que celui-ci est resté « dans ses compositions grave et solennel comme leur sujet (2) », mais par des motifs diamétralement contraires.

(1) On a peine à croire combien la musique religieuse était soigneusement cultivée à Auxerre, dans le XVII<sup>e</sup> siècle, aux temps de Gantez et de Cathala. Il y avait des orgues dans presque toutes les grandes églises : à Saint-Etienne, à Saint-Pierre, à Saint-Eusèbe, à Saint-Germain, à Saint-Marien. Il y en avait même dans les abbayes, aux Jacobins, par exemple. Celles de Saint-Marien, construites en 1630, furent refaites dès 1677, par des facteurs de Troyes.

(2) V. Notice biog. s. J. Lebeuf, placée en tête de la réimpression de ses œuvres, par MM. Quantin et Challe, p. 27.



Il suffit, d'ailleurs, de lire certains écrits de l'abbé Lebeuf, pour s'assurer combien la musique moderne avait flatté son esprit, et combien cette influence a dû nuire, dans son antiphonier, à l'exacte reproduction du plain-chant primitif. « Ce serait, dit-il, une injustice de ne pas reconnaître que le goût supérieur de la musique d'aujourd'hui fait naître, dans l'esprit de ceux qui enfantent du plain-chant, de certains progrès de voix et de certaines mélodies qui ont leur douceur particulière ; qu'il y a des tours gracieux qui ne peuvent être suggérés que par des organes qui ont été souvent rebattus de sons agréables et affectueux (1). »

De cette phrase résulte évidemment que l'abbé Lebeuf n'a pas toujours compris la différence profonde qui doit séparer le plain-chant de la musique moderne. L'un n'a rien à gagner aux progrès de l'autre. Chacun a son caractère, ses règles, sa tonalité ; et le but des véritables artistes doit être de maintenir une distinction aussi essentielle, plutôt que de l'effacer par une confusion fâcheuse.

On a aussi reproché à l'abbé Lebeuf d'avoir nui à la popularité du plain-chant. C'est qu'en effet, au lieu de conserver les mélodies syllabiques des anciens compositeurs, qui se distinguent par leur simplicité, leur naïveté, et se gravent aisément dans toutes les mémoires, il les a surchargées de notes, de tirades qui les alourdissent et en détruisent l'originalité.

Quel a été le motif d'une pareille altération ? Lebeuf nous l'explique par ces mots : « Ceux qui voudront dire la vérité fondée sur l'expérience, conviendront qu'il est plus facile de faire rouler la voix, et s'accorder à l'unisson dans des pièces un peu chargées de notes et de tirades à degrés conjoints, que dans les pièces notées syllabiquement d'un bout à l'autre » (2).

Ainsi l'abbé Lebeuf s'est préoccupé d'une difficulté d'exécution. Il

(1) Traité hist. et prat. du plain-chant, p. 102.

(2) Traité hist. et prat., p. 80.

a sacrifié la musique aux commodités des chanteurs. Mais, en cela même, il s'est trompé. Car, dans la musique d'église, les chanteurs ce sont tous les assistants, et, en général, les masses ne retiennent bien que les mélodies simples et sans tirades. Toutes les mélodies populaires sont là pour en faire foi.

Je ne reproduis ces diverses critiques que par ce qu'elles sont aujourd'hui consacrées par la science, et que la gloire de notre illustre compatriote est encore assez belle pour n'en point souffrir.

Elles ont été formulées, non-seulement par dom Guerangez, mais par M. Daujou, savant organiste, qui a passé sa vie à étudier les anciens monuments de la musique sacrée, et qui a découvert l'Antiphonaire grégorien de Montpellier. « L'abbé Lebeuf, dit-il (1), sur l'invitation de M. de Vintimille, archevêque de Paris, eut le courage de compléter l'œuvre de destruction commencée par l'abbé Chastelain et de recomposer un nouveau chant qui fut fabriqué en peu d'années. L'abbé Lebeuf était un homme instruit, le plus instruit peut-être de ceux qui ont ensuite imité son vandalisme ; mais la science même qu'il possédait est une circonstance aggravante de plus dans le procès que la postérité lui intente, et qui se terminera, s'il plaît à Dieu, par une condamnation sans appel. »

Au reste, les fautes commises par l'abbé Lebeuf sont plutôt imputables à son époque qu'à lui-même. Le XVIII<sup>e</sup> siècle ne se prêtait guère à ces restaurations consciencieuses, si fréquentes de nos jours, où l'artiste moderne s'efface et s'annule derrière l'artiste ancien, pour faire revivre la pensée de celui-ci dans toute son intégrité. C'était un siècle trop saillant, trop vigoureux, trop original, pour ne pas laisser son empreinte, bonne ou mauvaise, à tout ce qu'il touchait. Alors, un architecte chargé de réparer une église gothique y adaptait l'architecture en vogue, et tout le monde applaudissait à cet embellissement. L'abbé

(1) Revue de la musique religieuse. Mai 1846, p. 149.

Lebeuf a fait de même pour la musique sacrée, il a suivi la pente générale, ou du moins il n'a pas su résister, autant qu'il l'eût voulu, à l'entraînement de son époque.

La preuve de cet entraînement est que ses contemporains ont été bien moins sévères pour lui que les nôtres. Il eut de son temps la réputation du premier liturgiste et du plus habile compositeur de musique sacré : si bien, que « il ne s'est pas fait en France (disent ses biographes), de 1750 à 1760, un seul changement dans les livres de chant d'église sur lesquels il n'ait été consulté » (1).

Ajoutons, comme un détail de sa vie intime, qu'il se montrait fort jaloux de sa supériorité et de son influence. Un sieur Cousin de Coutamine, ayant fait paraître, en 1749, un livre sur le plain-chant (dédié à l'abbé Poisson), y attaqua les doctrines musicales de l'abbé Lebeuf, et fit même précéder son ouvrage d'une vignette allégorique représentant un bœuf piqué par un cousin. Notre illustre compatriote fut très-offensé d'une pareille attaque, et il en écrivit à l'auteur avec la plus grande vivacité (2).

Ce qui, d'après nous, constitue le principal titre de l'abbé Lebeuf à l'estime et à l'admiration des musiciens, ce sont ses innombrables recherches, dont le *Mercur de France* conserve mille traces ; ce sont ses dissertations sur l'état des sciences et des arts au moyen âge ; c'est surtout son traité historique et pratique de plain-chant (3).

Quel que soit le savoir des historiens récents de la musique, ils en sont toujours réduits à citer l'abbé Lebeuf. On peut s'en assurer en lisant les travaux de M. Fétis ou ceux de M. Danjou. A chaque pas,

(1) V. Notice biogr. sur J. Lebeuf, loco citato.

(2) V. Dictionn. des ouvrages anonymes de Barbier, t. III, p. 332. Barbier, lui-même a emprunté l'anecdote au catalogue manuscrit de l'abbé Goujet.

(3) Il paraît, cependant, que la partie historique est seule due à l'abbé Lebeuf ; la partie didactique est de l'abbé Chastelain. Lebeuf n'a fait que la revoir et l'éditer. — V. Fétis, Dict. biogr. V<sup>o</sup> Lebeuf.

ils s'appuient de l'opinion d'un homme qu'ils critiquent parfois, ainsi que nous l'avons vu, mais qu'en définitive ils respectent.

D'après M. Fétis, son traité historique est, avec celui du P. Jumelhaç et celui de l'abbé Poisson, « ce qu'on a publié de meilleur en France sur le plain-chant (1). » Un pareil éloge dispense de tout commentaire.

Après la mort de l'abbé Lebeuf, et jusqu'à la révolution française, l'église d'Auxerre ne produisit plus aucun musicien célèbre. Néanmoins, la musique sacrée continua d'y être en singulier honneur.

Deux états dressés, l'un en mars 1767, l'autre en octobre 1790, constatent que la chapelle de musique était la principale charge du chapitre d'Auxerre (2).

On peut lire dans le dernier de ces états les noms et les services de

(1) V. Fétis, Dict. V<sup>o</sup> Léonard Poisson. — M. Fétis indique seulement la date de la naissance de l'abbé Poisson, et en omet le lieu. L'abbé Poisson est né à *Cerisiers*. (V. Registre de collations de Benefice, archevêché de Sens. Lettres de tonsure du 18 décembre 1716.) Nous nous occuperons de ses travaux, dans la suite de cette notice.

(2) En 1790, les charges du Chapitre s'élevaient à 13,390 liv. 16 s. 10 d. Voici maintenant ce que coûtait la chapelle de musique :

« Le Chapitre paye au M <sup>e</sup> de musique 70 liv. p. mois, ce qui fait par an.....	840
» Plus, 84 bichets de bled froment, évalués 6 liv. le bichet, ci....	504
» Le dit maitre de musique jouit en outre d'une semi-prébende.	
» Paye à <i>Jobart</i> , serpent, à raison de 10 l. par semaine.....	820
» A 4 basses-contre et une taille, à raison de 10 l. par semaine....	2,600
» Au sieur Gousse, clerc de chœur et haute-contre.....	98
» Aux 6 enfants de chœur, à raison de 24 l. l'an .....	144
» Il est bon d'observer que le Chapitre ne fournit pas l'habillement desdits enfants de chœur. »	

Le Chapitre payait, en outre, des pensions de retraite à quelques musiciens. Ainsi, en 1790, une de 60 liv. à *Chartier*, ancienne basse-contre.

Je ne sais pourquoi l'organiste ne figure pas sur cette note. Ses honoraires, en 1767, étaient de 7 liv. par semaine, à raison de 32 semaines, ci. . . 364

ceux qui la composaient, lorsque la révolution vint dissoudre le chapitre et les institutions qui s'y rattachaient. Ces noms modestes, ignorés maintenant, terminent la liste des hommes qui, dans notre pays, consacrèrent leur vie au culte de la musique religieuse. Sous ce rapport, ils sont dignes d'un certain intérêt, et j'ai cru devoir les transcrire ici, tels que les a mentionnés M. Asseline, chanoine, secrétaire du chapitre :

« BAS CHOEUR.

» *Edme Chappotin*, maître de musique, est au service de la compagnie depuis 1734. Agé de 66 ans.

» *Joseph Pallais*, organiste depuis 1754. Agé de 83 ans (1).

» *Bonaventure Bonnote*, au service de la compagnie depuis 1736. Agé de 36 ans.

» *Pierre Jobard*, d'abord enfant de chœur à la cathédrale de Troyes, pendant dix ans ; au service de la compagnie depuis 1773. Agé de 40 ans.

» *Nicolas Gelin* a été six ans basse contre à Troyes ; au service de la compagnie depuis 1771. Agé de 47 ans.

*Pierre Campenon*, au service de la compagnie de 1783. Agé de 35 ans.

» *Edme-Hubert Pinon*, au service de la compagnie depuis 1760 jusqu'en 1779. — Depuis 1779 jusqu'en 1787 au service de l'église collégiale de Saint-Etienne de Troyes. — A été de nouveau au service de la compagnie en 1787, comme musicien concordant. Agé de 38 ans.

» *Pierre Lecouteux*, au service de la compagnie depuis 1788. Agé de 24 ans.

» *J.-B. Gousse*, au service de la compagnie depuis 1776. Agé de 24 ans. »

(1) Il avait été précédé par un nommé Châtelain reçu organiste le 4 novembre 1732 ; lequel avait lui-même succédé à Cacheux, mort le 21 septembre de la même année.

Suivent les noms de six enfants de chœur, après lesquels cette mention :

« René Prunelle, musicien depuis 1788, âgé de 88 ans.

» Il a eu du chapitre la somme de 1,200 livres, il y a quelques années, et il est resté attaché à ladite église, dans laquelle il dessert encore, en la même qualité de musicien. »

On voit que la chapelle d'Auxerre, dans les dernières années du XVIII<sup>e</sup>, comptait encore un nombreux personnel, vieilli pour la plupart dans la carrière musicale (1). Mais ce qui est surtout remarquable et ce qu'on ne peut trop signaler à l'émulation du clergé actuel, c'est le soin avec lequel cette chapelle avait été composée et la surveillance éclairée dont elle était l'objet.

Les registres capitulaires qui sont venus jusqu'à nous ne fournissent presque pas de délibérations, où l'on ne s'occupe de la musique religieuse et des musiciens chargés de l'interpréter.

S'agit-il de nommer une basse-taille ou une basse-contre, on s'enquiert de toutes parts, on prend des informations; on essaye, et on n'admet le sollicitant qu'après un long examen; ensuite on l'admoneste, on tâche de le fortifier.

Ainsi, j'ouvre le registre des délibérations capitulaires de l'année 1788 (2). Un sieur Campenon de Vaux, qui figure encore sur l'état de 1790, demande à être admis comme basse-contre. Le 1<sup>er</sup> février, le chapitre ordonne que l'on prendra des renseignements sur ses mœurs et qu'on fera examiner sa voix et sa science dans le plain-chant. Le 14 février, on décide qu'on le fera venir de Paris où il se trouve alors. Cependant, si on n'est pas content, on se réserve de le renvoyer. — Le 4 mars, délibération ainsi formulée : « Messieurs ont permis au » nommé Campenon, qui s'est fait annoncer pour être reçu en qualité

(1) Souvent aussi le Chapitre admettait des musiciens étrangers à chanter à l'église, et on leur payait une gratification.

(2) Aux Archives départementales.

» de basse-contre, de venir au chœur en habit de laïque, jusqu'à  
 » mercredi, et afin que l'on puisse juger de sa voix et de sa science  
 » dans le plain-chant, ils ont ordonné que demain il chantera seul  
 » l'Offertoire de la messe du chœur. Mesdits sieurs se proposant de se  
 » décider, au jour indiqué ci-dessus, à l'admettre ou le renvoyer, et  
 » autorisant M. Le Coq à lui payer demain une semaine, ainsi qu'aux  
 » autres basses-contre, comme s'il l'avait déjà gagnée. » — Le 9 mars,  
 nouvelle délibération : « D'après les épreuves auxquelles a été soumis  
 » le nommé Campenon, il a été reconnu qu'il était propre à remplir  
 » les fonctions de basse-contre dans cette église, et en conséquence,  
 » messieurs ayant conclu de le recevoir aux gages ordinaires de 10  
 » livres par semaine, payables d'avance, ils ont ordonné qu'il serait  
 » installé demain au chœur par MM. les secrétaires selon l'usage,  
 » mais qu'il lui serait recommandé d'aller prendre des leçons de plain-  
 » chant à la maîtrise afin de se fortifier, et de se conformer exactement  
 » aux obligations des commis-musiciens, dont MM. les secrétaires ont  
 » été chargés de lui donner le détail, qui sera relevé du protocole des  
 » chapitres généraux. »

Il paraît que Campenon négligea de suivre les recommandations du chapitre, car, le 30 juillet, on lui ordonne de prendre des leçons sous peine d'être renvoyé, et en attendant on décide qu'un nommé Delafeste devra toujours assister à l'église quand un autre chanteur, Gelin, n'y sera pas, afin qu'il y ait toujours quelqu'un pour guider Campenon.

Dans cette même délibération, on s'occupe de ne jamais faire chanter ensemble ceux dont les voix ne s'accordent pas parfaitement. Ainsi Campenon ne devra jamais chanter avec Chartier (1).

(1) En 1786, le Chapitre admit au nombre de ses musiciens, un nommé Ponchard, qui s'engagea, par déclaration écrite, à ne plus jouer dans les théâtres. (V. Registres capitulaires, 3 mai 1786). — De là, sans doute, cette opinion généralement accréditée, que le célèbre Ponchard avait fait partie de notre chapelle de musique. Mais Ponchard, aujourd'hui professeur au Conservatoire national, est né le 8 juillet 1789. Il ne pourrait donc s'agir que de son père, qui a été vers ce temps maître de chapelle à Saint-Eustache de Paris.

S'agit-il du choix d'un enfant de chœur, les choses se passent encore plus solennellement. On annonce qu'un concours sera ouvert (V. Délibération du 11 juillet 1785). — On règle les conditions d'admissibilité (V. Délib. du 22 juillet). — On nomme quatre chanoines pour faire un premier choix (V. Délib. du 6 août). Puis enfin, le concours définitif a lieu et l'enfant de chœur est admis (V. Délib. du 16 août).

Alors on se charge de l'instruire : c'est d'ordinaire la tâche réservée au maître de chapelle. Quelque fois cependant on la partage entre ce dernier et un autre membre du bas-chœur, à qui l'on impose cette obligation (V. Délib. du 12 août 1785).

Voilà comment on parvenait à obtenir une chapelle de musique renommée par toute la France ; voilà par quels soins on y maintenait les bonnes traditions musicales.

Espérons que de pareils exemples ne seront pas à jamais perdus, et qu'un temps viendra où la musique sacrée trouvera encore, dans notre pays, des interprètes dignes de Remy d'Auxerre ou de l'abbé Lebeuf.

Déjà quelques efforts ont été tentés. Il y a quelques années, un homme, dont l'instruction primaire conservera longtemps le souvenir, M. Chenet, publia un petit traité (1) dans lequel il a cherché à populariser l'étude de la musique en général et celle du plain-chant en particulier. On y trouve tous les principes de l'art développés avec une ingénieuse méthode.

La route est ouverte. C'est aux instituteurs, c'est surtout au clergé de la frayer et d'y attirer de nombreux disciples. Qu'il se rappelle ces belles paroles d'un Père de l'Eglise : « A dire le vrai, la musique » est la voix de l'épouse du fils de Dieu ; c'est l'harmonie de l'Eglise

(1) Le Maître de Musique, méthode en trois parties, publiées d'abord en 1839, puis en 1845 (cette fois par la famille de M. Chenet, atteint d'une mort prématurée). A Auxerre, chez Guillaume-Maillefer.



» dans les cantiques ; c'est la mère de la pudeur, la compagne de la  
» tempérance, l'aiguillon de la vertu et l'attrait de la dévotion, en  
» tant qu'elle est toute divine, toute pleine d'oracles et de sacrés en-  
» thusiasmes (1). »

AIMÉ CHEREST,  
Avocat.

(1) Désirant continuer mes recherches sur l'histoire musicale du départe-  
ment tout entier, je prie les membres titulaires ou correspondants de la So-  
ciété historique, d'avoir l'obligeance de me communiquer les documents qu'ils  
pourraient avoir. Je leur serai fort reconnaissant de pareils secours.

