

M. Clément, le brillant ténor de l'Opéra-Comique, a été aussi chaudement acclamé avec la jolie mélodie de M. Ch. René *En route* et d'autres pièces du meilleur choix.

M. Dubulle de l'Opéra a eu son grand succès habituel avec l'*Extase* de Salomon et une *Mélodie* de Tagliafico.

Le dernier morceau du programme a réuni les chanteurs dans le célèbre *Quatuor de Rigoletto*, dont la chaude exécution a fait tressaillir l'auditoire.

M. Lemaître, qui seul représentait l'instrumental, a joué sur son suave violon l'*Extase* de Palicot et les *Airs Hongrois* de Sarasate et il a été vivement applaudi, malgré cette redoutable concurrence vocale.

La partie comique, si nécessaire dans ces réunions, avait été gracieusement acceptée par Mademoiselle Milly-Meyer, qui a dû épuiser tout son programme : la *Famille*, *Lettre à mon mari réserviste*, les *Convenances*, la *Petite Suzon*, et chaque fois, encore ! encore ! Quel succès pour la divette. Mlle Adhamar, qu'une heureuse circonstance avait amené à cette soirée, priée par le président, a bien voulu dire une scène dramatique très belle.

En terminant, nous tenons à féliciter d'une façon particulière et personnelle M. Catherine, qui a été toute la soirée au piano et qui a admirablement accompagné le grave et le gai.

Nos compliments aux membres de la commission organisateurs du programme. E. M.

## Chronique de la Facture Instrumentale

M. Fontaine-Besson a organisé, vendredi 3 et samedi 4 février courant, des auditions de ses nouveaux instruments ; il avait convié les compositeurs en vue et les principaux critiques.

Un grand nombre de compositeurs ont répondu à l'invitation qui leur avait été adressée : MM. Ch. Gounod, V. Joncières, Th. Dubois, G. Marty, Ch. Widor, Paladilhe, V. d'Indy, Bourgault-Ducoudray, etc., etc. Successivement ils ont entendu la clarinette-pédale dont il a été déjà question à diverses reprises dans le *Monde musical*, le cor-tuba et les divers individus de la famille des cornophones. Ces musiciens ont donc pu se rendre parfaitement compte des ressources que leur apportent ces nouveaux instruments, et nul doute qu'ils ne leur réservent un rôle important dans leurs prochains ouvrages. M. Ch. Gounod a déclaré en son nom et au nom de ses collègues, que la clarinette-pédale serait définitivement classée dans la famille des instruments d'orchestre. X...

## LE NÉOCHORISME

Nous recevons de M. l'abbé Teppe, la lettre suivante qui ne manquera pas d'intéresser le monde des Organistes :

Monsieur le Directeur du « *Monde Musical* ».

Un religieux Trappiste, organiste de son monastère, me fait parvenir, transcrit de sa main, un article de M. Arthur Loth, relatant, dans l'*Univers*, des Vêpres chantées au Petit Séminaire de Versailles, « selon la méthode de D. Pothier, sous la savante direction de l'abbé Poivet. « *Tout fut parfait* », au jugement des notabilités parisiennes, particulièrement de M. Bourgault-Ducoudray.

De cet article de l'*Univers*, mon honorable correspondant tire naturellement cette conclusion :

« On peut donc, cher Monsieur le Curé, faire du *parfait* en plein-chant, sans la notation musicale et sans la mesure. N'en déplaise aux mensuralistes ».

Effectivement, cet article de M. Loth, publié avec le prestige de la plus haute presse et du conservatoire de la Capitale, constitue le plaidoyer le plus direct et le plus autorisé en faveur de l'école pothiériste. Tant mieux pour cette école. Mais le même article sonne indirectement comme une condamnation de l'école adverse. Car il y a thèse monacale représentée par le bénédictin D. Pothier, et thèse paroissiale soutenue surtout par le curé, fondateur du Néochorisme. *Inde ira*. Voici les faits.

En 1891, parurent deux ouvrages de l'abbé Teppe, *Premier Problème Grégorien, nature et fixation du rythme turquie paroissial*, et *Principes de Tonalité et de Rythme*, concluant à écrire le plain-chant en notation moderne mesurée. La Belgique, un des berceaux de la mensuration, se souleva la première et s'efforça d'étouffer sous le ridicule la « petite armée » française, et surtout l'un de « ses plus fougueux officiers », l'abbé Teppe. L'inspirateur de l'opposition belge était le chanoine Van Dame. Directeur de la *Musica Sacra* de Gand, le même qui se flatte ou plutôt se repent d'avoir déterminé Lemmens à la mensuration du plain-chant, quand il devrait se repentir seulement de l'avoir détourné de l'harmonie chromatique. Le délégué du pothiérisme belge fut M. Tinel, le successeur de Lemmens ! O vicissitudes humaines ! Une réponse de l'abbé Teppe, publiée dans la *Musica Sacra* de Toulouse, déclara que M. Tinel dénaturait la doctrine rythmique de D. Pothier, et le bénédictin fut invité à prononcer lui-même entre les deux interprétations de son ouvrage *Mémoires grégoriennes*. Il y eut silence de part et d'autre.

En 1892, la néochorisme de l'Ain fit son apparition première à Lyon, à l'occasion d'une très modeste conférence de son fondateur l'abbé Teppe. Bientôt, les pothiéristes Lyonnais annoncèrent dans le *Salut Public*, par la plume de l'organiste Ruest, une *Ecole Lyonnaise d'art grégorien*, « exécutant le plain-chant musicalement, sur le timbre de la voix, avec tous les caractères de rythme et d'élégance des plus belles *mélodies modernes*, en observant les *principes de D. Pothier* ». C'était un premier article avec *suite*. Une réponse de l'abbé Teppe, adressée à M. Ruest et à M. le Directeur du *Salut Public*, déclara 1<sup>o</sup> fausse, 2<sup>o</sup> contraire à l'enseignement de D. Pothier, la « Règle capitale » de M. Ruest, réédition de celle de M. Tinel. Et il y eut silence de l'école lyonnaise et d'ailleurs.

La cause arrive enfin à son suprême tribunal, celui de la Capitale française, et un journal qui convient entre tous pour saisir la Société d'une question souverainement grave, la réforme rythmique du plain-chant.

Il est trop tard pour songer à l'éviter. On doit se borner à la diriger. Dans quel sens ? Le Jésuite Ch. Clair a indiqué la voie, la plus radicale, il est vrai, mais la meilleure : Substitution du français au latin, parce que, dit-il : « L'honnête catholique est aujourd'hui pour le grand nombre un livre fermé », le latin étant langue morte, « et à peine comprise même de ceux qui passent leur enfance à l'apprendre ». Le néochorisme suit cet exemple, traduisant non-seulement des hymnes, mais divers morceaux de plain-chant qui obtiennent un vrai succès auprès des chœurs et des fidèles. Toutefois, ce programme de réforme, qui se réalisera dans un prochain avenir, serait aujourd'hui, même présenté par le Pape, repoussé du clergé comme une abjuration du catholicisme, un programme protestant. Je déclare donc que le but principal du néochorisme est de donner au plain-chant actuel toute la vitalité dont il est susceptible, d'accord en cela avec le pothiérisme.

Ceci posé, le moyen de conserver, ou plutôt de restituer au plain-chant son prestige ? Deux courants de restauration sont en présence, l'un mona-

cal, qui recule au moyen-âge, l'autre paroissial, qui s'avance à l'âge contemporain. J'ai nommé le pothiérisme et le néochorisme.

Le premier a 40 ans de célébrité facile dont voici l'explication. Le prestige de Dom Guéranger et de tout l'ordre de St-Benoît, la faveur officielle d'un Cardinal de Lyon, le besoin universellement avoué de réforme rythmique du plain-chant, la mort prématurée de Lemmens et la défection de son école ; plus encore, la satisfaction, pour le clergé français, de faire échec à l'édition allemande de Pustet, par une édition bénédictine, et, surtout, la promesse d'un grégorianisme authentiquement reconstitué, et d'un rythme simplement oratoire qui ne dérangerait nullement la routine paroissiale, telles furent les causes de la propagation envahissante du système bénédictin. Mais la critique fit son œuvre et la poursuite avec une activité croissante. Elle arrive aujourd'hui à se persuader que le légendaire grégorianisme pourrait bien n'être qu'une chimère historique, une ineptie tant musicale qu'oratoire et un fléau liturgique.

De plus, le rythme oratoire de D. Pothier, est tout dans l'énoncé de sa thèse, comme une enseigne, un pavillon. Sa démonstration conclut, de fait, au rythme musical du plain-chant, puisqu'elle établit la prépondérance de la mélodie sur le texte, la sujétion de la lettre au chant : *Ettera est ibi loro subjesti et cantui seroit*. Ce que St-Grégoire aurait traduit par cette réponse qu'on lui attribue : « Il est indigne de la parole de Dieu de l'assujétir aux règles de la grammaire. » Un auteur récent écrivait ainsi : « Il est impossible de revenir au chant grégorien pur si l'on tient compte de l'accentuation. » S'appropriant ce langage, le Jésuite T. Soullier ajoute : « Il faut donc briser avec l'ancienne routine. (Il appelle de ce nom les éditions modernes qui ont respecté les syllabes brèves). Que l'auditeur ne se décourage pas et bientôt il oubliera la grammaire pour savourer à son aise la pensée de St-Grégoire ».

Quand le grégorianisme de D. Pothier est à ce point l'immolation préméditée du rythme oratoire en faveur du rythme de la mélodie, comment les Tinel, les Ruest, tous les théoriciens pothiéristes, osent-ils proclamer, et comment D. Pothier laisse-t-il ses disciples publier que « Les lois primordiales qui régissent le plain-chant sont l'accent et la pause, toutes deux issues non de la mélodie, mais du texte (*Musica Sacra* de Toulouse, juillet 1891) ; que « la véritable accentuation latine donne le rythme musical à ces *mélodies (Salut public 7 nov. 1891)*, Comment D. Pothier, dans l'ouvrage où il enseigne que « Le rythme de la parole est aussi celui du plain-chant », démontre-t-il précisément le contraire ?

Le grégorianisme n'est pas une doctrine sérieuse. Repoussant « tout élément de mesure » dans le texte et dans le chant, et se nommant Troupe des ÉQUALISTES, il rejette, d'une part, la grammaire : *accent et quantité*, ce qui fait le mot. C'est l'égalisme littéraire. Il rejette, d'autre part, les valeurs proportionnelles des notes : *longues, communes, brèves*, ce qui fait la mesure. C'est l'égalisme musical. Résultat : suppression des deux arts, de deux ailes qui supportent le chant de l'Église catholique. Conséquence pratique : le chant des offices réduit à un unisson, un vulgaire récitatif, dirigé par la routine pure, à la Trappe des Dombes ; par une direction *savante*, mais grotesque et impuissante à Versailles.

M. Bourgault-Ducoudray connaît quelque chose de plus *parfait* que cet égalisme, lui qui écrit le plain-chant en notes rigoureusement proportionnelles, et l'honneur d'une harmonie enrichie des hardiesses de la science moderne ; harmonie supérieure, sans doute, à celle qu'on improvise à la Trappe et à Versailles, et dont on ne consent pas

à livrer un spécimen à la publicité. M. Bourgault-Ducoudray déclare, il est vrai, que « la mesure lui paraît une des infirmités de la musique. » Mais il entend, sans doute, la mesure exagérée, anguleuse, automatique; car il écrit la mesure, au moins alternée, même dans ce qu'il appelle musique grecque, laquelle sert comme une mère de la musique dite grégorienne. Ce maître appartient au néochorisme avec place distinguée.

Sentant toute l'impuissance de l'école bénédictine à constituer la musique du culte paroissial par le retour aux anciennes traditions, pensant qu'il faut, au contraire, moderniser davantage les éditions contemporaines, des maîtres laïques: MM. V. Ballu, Lemmens, F. Huet, E. Burnouf, Bourgault-Ducoudray, E. Gigaut, M. Lussy, L. Haizynski, F. Brunier, et des ecclésiastiques déjà nombreux: MM. le chanoine Van Dame, avant sa soumission au pothéisme, les abbés Duclos et P. Denis, le jésuite Dechevrens, et surtout les adhérents ralliés chaque jour au néochorisme, t-ute cette école des mensuralistes tend: 1° à écrire le rythme du plain-chant par la notation musicale, moderne qui « offre un caractère graphique d'une grande simplicité » et permet d'exécuter, sans peine et décevant, tous les dessins mélodiques et harmoniques des voix et des instruments; 2° à supprimer, dans les Chants Communs surtout certaines notes, dites d'agrément, qui sont parfois d'un mauvais goût manifeste et imposent une diction très-défectueuse; 3° à conserver aux penultimes brèves leur caractère de brièveté même dans la diction neumatique; 4° à disposer les syllabes dans le chant, de manière à obtenir, quand il y a lieu, une diction plus correcte des finales faibles et des dissyllabes.

Cette néochorisation qui *codifie* le chant grégorien, selon l'expression de l'éminent M. Huet, peut prolonger de cent ans la vie du plain-chant actuel.

Monsieur le Directeur, vous voudrez bien publier ces lignes pour faire suite aux articles antérieurs du *Monde Musical* sur la question grégorienne.

Dans cet espoir, j'ai l'honneur de vous offrir l'hommage de mes sentiments respectueux et sympathiques.

AUG. TEPPE,  
Fondateur du Néochorisme.

## ÉTUDES SUR L'ORGUE ÉLECTRIQUE

### XI

Un système de pile est d'autant plus avantageux qu'il est le plus convenablement approprié au jeu particulier de l'appareil. Dans l'orgue électrique, l'activité de la pile n'est utile, bien entendu, qu'au moment où l'orgue joue et si l'on recherche la somme des heures durant lesquelles l'instrument est en action dans le cours d'une année, on n'arrive pas à un total élevé.

Cette circonstance serait très favorable pour nous: le soufflet est, en effet, un moteur tout désigné pour mettre la pile en activité, il y a là comme une solidarité entre les deux sources, celle produisant l'air comprimé et celle dégageant le courant électrique, l'une n'agissant jamais sans l'autre. Par suite, il est à supposer qu'on adoptera définitivement, un jour, le système d'immersion automatique en employant un liquide qui, par son action sur les plaques, permettra d'obtenir un courant immédiat, suffisant et constant.

En attendant, la pile Lalande à oxyde de cuivre paraît, pour le moment, avoir les préférences parmi les diverses sources d'électricité appropriées à l'orgue. Sa constance lui permet de fournir un service prolongé, sa résistance intérieure est très faible, sa force électro-motrice est de 0,8, et elle est livrée au commerce sous trois types de capacité de 75, de 300 et de 600 ampères-heures. Nous renvoyons, du reste,

à la notice: *Pile à oxyde de cuivre, système de Lalande et Chaperon*, nous ajouterons seulement qu'il est indispensable de préserver sûrement la solution de potasse caustique afin d'empêcher l'effet nuisible de l'acide carbonique de l'atmosphère.

Pour notre usage, le petit modèle permet de réaliser de nombreuses combinaisons, mais il entraîne un commutateur compliqué pour former les associations d'éléments; le moyen modèle se prête plus commodément aux divers groupements, sauf ensuite à opérer des conversions en équivalents pour arriver à adopter réglementairement le grand modèle.

Quel que soit le choix de la source, il est bien désirable que nos constructeurs, spécialement outillés à cet effet, se décident à fournir au commerce courant des appareils électro-pneumatiques variés méthodiquement de grandeur, de manière à s'adapter rationnellement aux soupapes d'introduction; cette dernière condition est nécessaire, car il n'est vraiment pas logique de recourir à un large intermédiaire pour tirer indistinctement une soupape d'introduction, petite ou grande, il y a là perte de vent inutile et retard préjudiciable. En outre, ces appareils, munis d'électro-aimants de résistance uniforme, devraient être complétés par l'indication du nombre réglementaire de volts et d'ampères en rapport avec les électro-aimants et avec la résistance collective dont la valeur dépend du nombre plus ou moins grand de claviers et d'effets accessoires. Pour la détermination de ces moyens d'exécution il faut toutefois compter sur des divergences d'autant plus qu'on peut arriver à des résultats équivalents par des procédés dissemblables, c'est-à-dire par des combinaisons autres d'éléments et de résistances: il y a même à arrêter préalablement la force aspirante que réclame l'électro-aimant de l'intermédiaire; or, rien que sur ce point, les appréciations seront différentes. — Rappels à cette occasion que le levier simple, comparé aux leviers formant un train plus ou moins long, a une supériorité qui n'est même pas discutable au point de vue de l'art: dans les orgues électriques françaises déjà nombreuses où il est appliqué, sa grande vivacité d'action a été reconnue par les plus éminents artistes. En effet, le levier simple multiplie la force initiale de l'électro-aimant et attaque directement la soupape d'introduction; au contraire, dans le système à répétition de levier, l'électro-aimant agit toujours bien sur un levier, mais ce levier agit à son tour sur un deuxième intermédiaire qui agit lui-même sur le suivant ou sur la soupape d'introduction. Qu'on se figure une série de soufflets disposés en progression de force, chaque soufflet ayant sa soupape d'introduction et de décharge et transmettant à son voisin le mouvement qui finit ainsi par arriver en crescendo du plus petit au plus grand, on aura exactement le tableau d'un train de leviers ou intermédiaires en marche. Il est donc possible, à l'aide du levier pneumatique, de dépenser aussi peu de force initiale, c'est-à-dire aussi peu d'électricité qu'on voudra, mais on n'acceptera jamais, comme perfectionnement et progrès, une économie qui s'exerce aux dépens des qualités les plus essentielles de l'instrument. —

Nous donnerons prochainement des exemples d'enroulements variés déterminant, au moyen de courants plus ou moins intenses, des aspirations en rapport avec le jeu des intermédiaires; mais faisons remarquer dès maintenant que, sans se livrer à de longues expériences, on comprend bien vite l'erreur que l'on commettrait, toujours au point de vue de la division du courant, en ajoutant sans discernement des éléments en tension pour augmenter l'énergie d'aspiration des électro-aimants lorsque cette énergie est insuffisante. Prenons pour exemple, parmi nos expériences, le résultat que donne un électro-aimant couvert d'une résistance de 40 ohms,

fil 0,4 de millimètre, diamètre du fer 12 millimètres. Soumettant cet électro-aimant au courant excessif de 24 éléments Lalande, petit modèle, réunis en tension, puis déterminant son énergie avec un appareil de pesage, on est surpris du résultat atteint. On obtient ainsi, au moyen d'une armature de trois millimètres seulement d'épaisseur, l'enlèvement d'un poids dépassant un kilogramme avec une course de deux millimètres, et il est facile de s'assurer que cette force aspirante serait dépassée si le fer de l'électro-aimant n'était pas alors rapproché du degré de saturation magnétique. Mais la déception suit de près, car nous constatons que plusieurs contacts prolongés suffisent pour faire baisser la force d'aspiration de cent grammes et plus, et que, dans ces conditions anormales, la division dans deux ou trois dériviatives est impossible par suite d'une décroissance excessivement rapide; or, pour nous, la division est l'objectif, le résultat que donne un électro-aimant pris isolément ne signifie absolument rien, il faut que son énergie soit persévérante lorsqu'il agit avec les autres électro-aimants qu'on lui associe.

Ces 24 petits éléments, dont l'effet en tension nous frappe un instant ne permettront, à eux seuls, la division du courant que si on abaisse en quelque sorte la pile pour l'élargir en surface. Formons donc, avec les 24 éléments, deux groupes seulement en tension, chaque groupe étant composé de 12 éléments réunis en surface. Nous n'obtenons plus que 26 grammes environ d'aspiration de la part d'un électro-aimant seul, mais nous pouvons, alors, diviser dans 20 électro-aimants semblables. Il est certain que jamais dans un orgue on ne songera à agir dans les conditions précédentes, mais nous avons pris cet exemple précisément parce qu'il montre, avec des écarts considérables et frappants, quelles sont les conséquences, pour la division du courant dans nos électro-aimants, d'une combinaison défectueuse de l'intensité, de la force électro-motrice, et de la résistance collective: en ramenant ce cas extrême à de moindres proportions on trouvera qu'il est fréquent dans les applications mal entendues du courant électrique.

Nous avons à diverses reprises fait remarquer que l'exécutant devait être libre d'abaisser un maximum de notes que nous avons fixé à dix par clavier dans les conditions ordinaires. Recommander à un artiste d'éviter ce maximum de notes équivaldrait à lui recommander de maintenir la résistance aussi élevée que possible afin de réduire le débit. Mais, il serait inadmissible de limiter ainsi les moyens artistiques et alors, pour ne pas s'exposer aux défaillances du courant, il est nécessaire de déterminer l'intensité d'après la résistance minimum possible, d'autant plus qu'il faut toujours compter sur un affaiblissement de la source.

Sous ce rapport l'orgue présente un caractère particulier résultant de sa combinaison avec le système électrique. Si la résistance apparaissait ici constante, invariable, on fixerait sans longue discussion le débit nécessaire, mais le cas n'est pas si simple puisqu'on pourrait presque dire que le jeu de chaque artiste a pour effet de donner au circuit une résistance sensiblement différente; de là une tendance à nous baser sur une moyenne de notes au-dessous du maximum possible; il faut cependant se garder de considérer ce maximum comme accidentel, au contraire, il doit nous servir à fixer la résistance collective minimum déterminant le débit.

Lorsqu'on décrit un orgue ordinaire on en énumère les jeux, les claviers, les combinaisons; de même, lorsqu'il s'agit d'orgue électrique, il serait nécessaire d'indiquer les résistances en même temps que la nature de la source, le nombre et la dimension des éléments, c'est même là un point très important, car le débit normal dans le maximum de dériviatives une fois fixé, l'exécutant, sans quitter