

Ce ne serait pas le lieu de parler ici longuement du concert qui a été donné dernièrement à l'Hôtel-de-Ville, si un souvenir puissant ne s'était rattaché à cette séance. Presque toute la partie vocale de ce concert, et c'était la plus considérable, avait été fournie par l'ancien et riche répertoire de Choron. La plupart des exécutans, parmi lesquels on remarquait deux notabilités de l'Opéra-Comique, madame Hébert-Massi et M. Jansenne, étaient sortis de l'école de cet excellent maître. Deux de nos premiers artistes qui ont pris sous leur patronage la musique classique instrumentale, MM. Baillot et Hiller, s'étaient pour ainsi dire associés à l'ombre de ce pauvre Choron qui avait consumé une moitié de sa vie à faire revivre parmi nous les plus belles œuvres vocales des écoles allemande, italienne et romaine, de Palestrina, de Clari, de Jomelli, de Hændel [Handel], etc., etc. C'était, en un mot, l'esprit de Choron qui animait toute cette exécution, et cette idée ajoutait un charme singulier et un attrait tout religieux à l'intérêt du concert.

Choron est mort il y a 18 mois, au mois de juin 1833. À ce moment, tous les journaux qui font profession de placer l'art au rang des bonnes choses de ce monde, firent chorus de deuil et de regret, et déplorèrent simultanément la perte d'un artiste aussi distingué, et celle de tous ces vieux compositeurs qu'il avait ressuscités, et qui devaient probablement mourir de nouveau avec lui. La douleur publique s'exhala aussi, et l'église des Invalides s'emplit d'une foule de plusieurs milliers de personnes accourues pour assister au service funèbre, où plus de cent élèves firent entendre autour du cercueil de leur maître ces chants sublimes qu'il leur avait appris: un *Introït* de Jomelli, le *Dies iræ* de Mozart, un chœur de Palestrina, le *De profundis* en faux-bourdin. Mais telle est la versalité humaine, que, passé cet instant, personne n'a plus songé à s'enquérir de l'école et de la méthode de Choron, que de Choron lui-même, et il a fallu le concert de la salle Saint-Jean pour en renouveler le souvenir.

Cependant, de tous les systèmes, de tous les établissemens fondés aujourd'hui dans le but de former l'éducation musicale de notre nation, nul ne nous semble propre à suppléer à l'ancien conservatoire de musique religieuse et classique. Parmi toutes les causes qui en dehors des théâtres lyriques et du conservatoire de musique, peuvent contribuer au développement du goût musical en France, nous en signalerons quelques-unes que nous nous proposons d'examiner successivement. Telles sont les publications de musique à bon marché, les concerts de l'hôtel Laffitte, les concerts Musard, les séances de la *Société des Concerts*, celles de la *Société musicale*, l'introduction dans les salons de quelques genres de musique qu'ont n'était pas accoutumé à y entendre, notamment les chants populaires, etc.; viennent ensuite certaines méthodes d'enseignement, collectif ou individuel, le méloplaste, etc.; mais observons bien que toutes ces causes, les méthodes d'enseignement exceptées, supposent nécessairement une éducation première et élémentaire du public, et cette éducation, nul n'en avait mieux senti le besoin et mieux indiqué les moyens que Choron.

Que se proposait le fondateur de l'école de musique religieuse et classique? C'est lui-même qui va répondre: «1° La conservation des

œuvres classiques de musique, c'est-à-dire le soin de recueillir, principalement parmi les grandes compositions vocales en tout genre des maîtres de toutes les écoles et de toutes les générations, les portions de leurs œuvres dignes d'être conservées à la postérité, d'en faire l'objet d'études spéciales et de les faire exécuter avec toute la perfection dont elles sont susceptibles;

2° Le perfectionnement du chant national, et l'accroissement de la civilisation par l'enseignement universel de la musique élémentaire et la propagation général du chant choral; le perfectionnement des méthodes et l'instruction des jeunes professeurs destinés à seconder les vues des législateurs relatives à l'introduction du chant dans l'enseignement primaire.»

Ce but, si vaste, il n'entre pas dans le plan du conservatoire de le remplir. Il n'y a aucun reproche à lui faire à cet égard, puisqu'il se propose tout autre chose. Parlons d'abord des œuvres classiques *des maîtres de toutes les écoles et de toutes les générations*. Ce fut durant le court espace de trois ans, 1826, 1827, 1828, soit à l'église de la Sorbonne, soit dans les graves séances de tous les jeudis du carême, que Choron nous déroula le magnifique répertoire de trois siècles. On sait l'enthousiasme que produisirent ces *exercices* et sublimes compositions. Pour opérer de pareils effets, Choron trouva dans son zèle de quoi suppléer aux moyens qui lui manquaient; il recrutait des voix parmi les jeunes gens des deux sexes. Veut-on savoir comment il s'y prenait souvent? Lorsqu'il lui arrivait, en traversant une rue, d'entendre le chant d'un enfant, il s'approchait de lui, le questionnait, et s'il lui trouvait de l'intelligence, il lui disait comme le Christ:

« Venez à moi. » Puis il allait le demander, à ses parents l'emmenait, l'élevait et l'instruisait à ses frais. D'autres fois, il faisait à ses frais encore des tournées de recherches dans les départemens, et quand on l'obligeait d'accepter une indemnité, il se bornait toujours à ses seuls déboursés, au lieu de la taxe qui lui eût alloué une somme beaucoup plus forte. Cela est arrivé en 1819, en 1822, et ces faits sont connus, de l'ancien ministère de la maison du roi. Une personne qui s'intéressait à Choron disait, il y a quelques années, à un des puissans du jour: « Votre laquais n'irait pas à Saint-Cloud avec ce qui suffit à M. Choron pour une tournée dans les départemens. »

C'était ainsi que Choron recrutait et formait des chanteurs. Un piano ou un petit orgue, un violoncelle et deux ou trois contrebasses lui tenaient lieu d'orchestre. Pour les ouvrages à exécuter, il mettait à contribution son propre cabinet et les richesses que lui offraient les manuscrits des bibliothèques, manuscrits qu'il faisait copier par de jeunes élèves. Et tandis qu'au dehors, certains artistes, certains musiciens, après plusieurs années d'études, en étaient à se demander les noms des compositeurs qui avaient précédé Haydn, Mozart, Gluck et Beethoven, il faisait retenir de mémoire à des enfans de dix ans et il livrait à l'admiration du public des œuvres aussi belles, aussi profondes, dans leur genre, que les œuvres poétiques de Dante, de Calderon, de Shakspeare [Shakespeare]. Et lorsque l'académie royale de musique, poussée par une

sorte d'émulation, privée aujourd'hui de tout stimulant, voulut faire excursion dans le répertoire de Choron et exécuter quelques-uns de ses morceaux, *l'alleluia* de Hændel [Handel], par exemple, leur effet ne fut pas supportable, parce que les sujets de l'académie royale s'obstinaient à vouloir rendre cette musique au moyen de *procédés*, et non au moyen d'une *méthode*, parce que *l'esprit* n'était // 2 // pas en eux, parce qu'en un mot, Choron seul possédait, et savait communiquer seul l'intelligence de ces ouvrages qu'il aimait de prédilection et dont il avait compris la portée. Voilà ce que nous avons dit, du vivant de Choron, alors que ses immenses services nous semblaient méconnus; voilà ce que nous répétons aujourd'hui, lorsqu'une pareille vie et de pareils travaux paraissent oubliés.

Enfin, pour compléter ce que nous avons à dire sur cet esprit infatigable de recherches, qui distinguait Choron, nous ajouterons que la mort le surprit au moment où il s'occupait de publier une édition complète des ouvrages du prince de l'école romaine, Palestrina; œuvre immense, si l'on songe à l'étendue du catalogue de ces ouvrages, et surtout à la difficulté de les réunir, puisqu'une foule d'entre eux sont restés manuscrits et sont épars dans plusieurs bibliothèques.

Nous ne faisons point une biographie de Choron, mais nous ne pouvons résister au plaisir de faire connaître une faculté qu'il possédait à un haut degré et qui ne nous paraît pas devoir se rencontrer chez un grand nombre de savans. Choron était tellement versé dans la connaissance des époques et dans la science des écoles en musique, qu'au moment où on lui faisait entendre un vieux chant populaire, une ancienne chanson, un air de danse gothique, ou une hymne, il devinait non seulement l'école à laquelle cet air appartenait, mais encore il en fixait la date et en nommait quelquefois l'auteur; pareil à l'archéologue qui, à l'inspection d'un monument d'architecture, devine son âge; à l'antiquaire qui, à la vue d'une médaille dont l'empreinte est à demi-effacée, en rétablit la légende et l'attribue à tel ou tel empereur ou consul. Ainsi Cuvier, sur un simple fragment d'ossement, rétablissait toute une espèce d'animaux éteinte, et la classait à son rang dans la série des générations antédiluviennes.

Passons maintenant au second point de vue de l'œuvre de Choron, nous voulons dire sa méthode. Nous ne saurions mieux commencer ce que nous avons à dire sous ce rapport qu'en transcrivant une page sur la différence du théoricien et du professeur, que nous trouvons dans un de ses opuscules, et qui ne saurait être trop méditée.

«Le professorat tient une sorte de milieu entre la pratique pure et la théorie proprement dite, et semble former la transition de l'une à l'autre; mais il reste encore une différence, très essentielle entre le professeur et le théoricien. Le premier est un artiste, qui étant au fait des procédés de l'art, qu'il est plus ou moins capable d'analyser et de décrire, le fait, aussi bien qu'il peut, connaître et pratiquer à l'élève à l'effet de le mettre en état d'opérer; l'autre est un savant, qui non seulement connaît la constitution et les procédés de l'art, mais qui sait déduire de l'analyse des propriétés

musicales les lois de tout ce qui est institué, et qui, dans l'exposé qu'il trace de diverses notions dont se forme la théorie, sait établir entre tous les objets l'ordre et l'enchaînement qui constituent une véritable science.

Pour mettre chacun à portée de juger de l'importance, jusqu'à présent trop mal appréciée, de celle dont il s'agit ici, il est indispensable de faire remarquer la profondeur et la multiplicité des dons naturels et des connaissances acquises qu'exige la théorie d'un art et celle de la musique en particulier. On observera donc en premier lieu que cette science, consistant essentiellement à faire connaître la constitution de l'art et ses procédés par des descriptions claires, précises, appuyées de l'exposition des motifs sur lesquels ils sont établis, elle exige avant tout une connaissance approfondie de cette constitution et de ces procédés; que cette connaissance elle-même suppose le sentiment intime des propriétés de l'art, sans lequel toutes les notions demeurent inintelligibles. Ainsi il est nécessaire, avant tout, que le théoricien possède au moins virtuellement tout ce qui constitue le talent de l'artiste. Guidé par le seul sentiment, celui-ci peut parvenir au plus haut degré dans son art; mais cela ne suffit pas, et, pour élever sur les bases de l'art l'édifice entier de la science, il faut qu'à tous ces dons le théoricien unisse encore tous ceux du philosophe, ceux du savant et du littérateur.

La philosophie seule lui apprendra l'art d'observer et d'analyser les objets, de les disposer entre eux selon le véritable ordre où ils s'enchaînent; elle le garantira de la manie des systèmes et lui fera reconnaître les limites de la théorie elle-même, en lui faisant discerner ce qui est ou n'est pas susceptible d'être appliqué ou défini. Les sciences physiques et mathématiques peuvent seules le mettre en état d'examiner, dans leur essence, et les rapports qu'ils ont entre eux sous le point de vue matériel et les élémens que l'art met en œuvre. Il devra à la connaissance plus ou moins familière de la littérature et des langues, tant anciennes que modernes, outre ce qu'elle a d'indispensable pour l'union du chant et de la parole, l'avantage de pouvoir présenter dans un langage correct, élégant, animé, l'exposition de ses propres conceptions, sans être obligé d'emprunter le secours d'une main étrangère, sans courir le risque de voir dénaturer ses pensées.....»

Après la lecture de ce beau passage, on pourra apprécier combien est importante et combien sont difficiles la tâche et les devoirs que s'impose un professeur de musique, lorsque ces devoirs et cette tâche sont vus de cette hauteur, et l'on comprendra peut-être la véritable raison qui s'oppose à ce que l'œuvre de Choron soit dignement continuée. Ces craintes vinrent le tourmenter dans ses derniers momens, et firent le sujet d'une note dont nous possédons une copie et qui fut adressée au ministre des beaux-arts.

La méthode de Choron a deux faces, ou plutôt, il avait deux méthodes, l'une appelée *méthode concertante de musique*, dont il faisait usage dans sa classe; l'autre plus expéditive, basée néanmoins sur la première, dont il se servait lorsqu'il était appelé dans une église, dans une maison d'éducation, ou dans une paroisse de campagne, pour former des

chœurs avec une promptitude qui tenait du prodige. Comme il a publié lui-même une *Exposition* de la première méthode, nous sommes dispensés de l'analyser; nous dirons seulement qu'elle se rapporte à deux points principaux: 1° sa composition, 2° son emploi. Deux études, celle de l'intonation et celle du rythme, forment sa composition. Deux opérations, la formation des classes, la manœuvre de l'enseignement, se rapportent à son emploi.

Nous donnerons quelques détails sur la seconde, premièrement parce que Choron n'en a jamais publié l'exposition, soit qu'il n'en ait pas eu le temps, soit n'elle fut susceptible de recevoir des modifications selon les circonstances, soit enfin qu'il la jugeât contenue explicitement dans la première; en second lieu parce que cette méthode peut être plus facilement employée que l'autre, et parce qu'elle nous semble la plus propre à former l'éducation musicale.

Choron, partant d'un principe philosophique, avait très bien observé que l'homme a à sa disposition, des moyens de deux natures différentes pour la culture des arts: les moyens naturels et les moyens artificiels, pour ce qui est de la musique, les moyens naturels consistent // 3 // dans la voix et le rythme, le rythme dont on trouve le sentiment chez tous les individus; les moyens artificiels consistent dans les signes et dans les instrumens. De là, deux sortes de méthodes distinctes, appropriées à la nature de ces deux sortes de moyens, l'une qui correspond à ce qu'on appelle *empirisme*, et qui s'adresse particulièrement à cette faculté que Choron nommait *l'assuefactibilité*, ou facilité de contracter des habitudes; l'autre logique, scientifique et appuyée sur un corps de doctrines. Que l'on examine en effet le personnel des théâtres lyriques de Paris et de la province, cette foule de chanteurs qui exécutent des messes et des motets dans les églises, les musiciens ambulans; sur cette masse, les deux tiers, ce n'est pas trop dire, ne savent pas une note de musique. On peut donc tirer parti des moyens naturels de l'homme; mais ici il se rencontre un écueil inévitable, c'est ne former que des routiniers. Or, développer autant que possible les facultés naturelles de l'individu, en évitant la routine, tel est le problème que Choron s'était proposé ce qu'il avait résolu; de merveilleux résultats l'ont attesté. Il ne s'agit point ici de ces principes obscurs derrière lesquels se retranchent presque toujours les créateurs de systèmes. Tout consiste, au contraire, dans l'usage spécial des moyens vulgaires à la portée de tout le monde. Au lieu d'obscurcir l'entendement de l'élève en faisant précéder dans son esprit une doctrine inintelligible, Choron commençait d'abord par le développement des facultés natives; puis venait la doctrine qui n'était alors que l'application claire des procédés et des moyens artificiels. Ainsi, il apprenait un morceau aux enfans; quand il était gravé dans leur mémoire, le professeur s'adressait à leur raison. La théorie suivait et expliquait la pratique. Au lieu d'embrouiller d'abord l'esprit, il réveillait l'instinct, l'imagination; il s'adressait ensuite à l'intelligence. Quelquefois la morale est incompréhensible avant l'apologue; mais l'apologue explique la morale.

Mais il fallait que ces morceaux fussent de nature à être facilement retenus. Choron l'avait bien compris; aussi quand il concevait un air, il ne

cherchait pas tout de suite à étendre dans son esprit ce premier germe musical; il le laissait dormir, il s'efforçait même de l'oublier. Le lendemain, si l'idée déjà ébauchée se représentait d'elle-même à son esprit, il la conservait et l'écrivait; si au contraire elle ne revenait pas aisément à sa mémoire, il l'a rejetait comme mauvaise, quant à l'objet qu'il se proposait. Il suivait le même système quant aux parties d'accompagnement, en ayant soin de les renfermer dans les limites du diapason le plus favorable à l'émission des voix. Mais ce n'est pas tout, il écrivait ses parties de telle manière, que la première, et la seconde formaient un *duo* parfait, les deux premières et la troisième un *trio*, les trois premières et la quatrième un *quatuor*; d'où il résultait que ces morceaux, pour être chantés sous ces trois formes et celle de l'unisson, se prêtaient aux ressources des diverses localités. Que l'on supprime une partie d'un quatuor d'un opéra, il restera toujours un quatuor, parce que la partie retranchée est sous-entendue. La musique composée par Choron était une mélodie, un duo, un trio, suivant le nombre des parties supprimées.

Chacune de ces parties était apprise séparément par chaque classe des choristes. Lorsque les voix qui chantaient la mélodie et celles qui chantaient la seconde partie, étaient suffisamment exercées, on les réunissait, et l'on formait ainsi un duo. Après le duo, venait le trio, et ainsi de suite, jusqu'à ce que toutes les parties concourussent à l'ensemble déterminé. Par cette méthode, dont l'expérience a été faite plusieurs fois sous nos yeux, des chœurs, composés d'artisans, d'ouvriers, de gens dont la plupart ne savaient ni lire ni écrire, et n'avaient aucune notion de la musique, ont appris à chanter avec un ensemble imposant, et dans moins de dix minutes, des motets comme l'*O sacrum convivium*, *Sacerdos pontifex*, et l'hymne de saint Nicolas.

Nous avons fait connaître les aperçus principaux de la méthode Choron. Généralement adoptée, peut-être parviendrait-elle à former l'instinct musical de la nation, et à rendre la musique populaire en France comme dans les contrées d'outre-Rhin. Elle pourrait, à la longue, influencer sur le bonheur du peuple, car, on l'a dit bien des fois, il y a une singulière douceur dans le chant, une vertu merveilleuse dans la musique, et un peuple qui chante est heureux, de même qu'un peuple heureux est presque toujours moral. Introduite dans les églises, la méthode dont nous parlons, opérerait encore de salutaires réformes; elle remplacerait cette psalmodie traînante et lourde des chantres, qui n'est pas le chant grégorien, et qui, inintelligible pour les fidèles comme pour les chantres eux-mêmes, est dépourvue de toute onction, de tout sentiment religieux.

Il est triste de penser que tant de méditations, tant d'efforts, une vie si active, soient à peu près perdus pour l'art. S'il faut en croire ce que nous avons étendu dire autour de nous pendant le concert de la salle Saint-Jean, les élèves de Choron se seraient vus obligés, dans cette occasion, de recourir aux choristes de l'opéra pour renforcer leur nombre; et la froideur, l'intelligence avec lesquelles les magnifiques chœurs de Palestrina et de Hændel [Handel], *Alla riva dal Tebro*, et *Parvulus* ont été rendus, sembleraient justifier cette assertion. Un autre très beau chœur, composé par Choron lui-même, et qui nous a révélé une profondeur et

***Le Temps*, 20 mars 1835, pp. 1-3**

une pureté d'expression que jusqu'ici nous n'avions pas soupçonnées dans sa musique, le charmant duetto de Clari, *Cantando un di*, chanté avec beaucoup de grâce et de coquetterie par Jansenne et Mme Massi; enfin la sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, que M. Hiller a exécutée avec autant d'ame que de talent, nous ont fait oublier, pendant quelques instans la douloureuse impression que nous avions ressentie d'abord.

Nous devons aussi des éloges sincères et mérités à M. Hippolyte Monpou dont le *Juif errant* est plein de beautés de mélodie et de sentiment.

***Le Temps*, 20 mars 1835, pp. 1-3**

Journal Title: LE TEMPS

Journal Subtitle: None

Day of Week:

Calendar Date: 20 MARS 1835

Printed Date Correct: Yes

Volume Number:

Year:

Series:

Pagination: 1 à 3

Issue:

Title of Article: VARIÉTÉS MUSICALES

Subtitle of Article: Concert des anciens élèves de Choron à l'Hôtel-de-Ville. – Considérations sur la méthode d'enseignement de Choron. – Chœur de Hændel [Handel] et de Palestrina. – Duetto de Clari. – M. H. Monpou.

Signature: J. D'O...

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Feuilleton

Cross-reference: