

Le nom que nous plaçons à la tête de ce recueil est plus qu'un titre, c'est un Programme; c'est le nom d'une institution qui, avec des fortunes diverses, a fourni, non sans gloire, une carrière de plus de douze siècles, et qui s'est montrée singulièrement féconde, comme on en peut juger par la décadence profonde qu'a entraînée sa chute. Ce sont les Maîtrises qui propagèrent dans toute l'Europe chrétienne le chant ecclésiastique, qui en constituèrent l'enseignement avec l'étude des lettres humaines, qui en répandirent le goût; leur nom est le symbole d'un passé qui mérite, de quiconque s'intéresse aux destinées de l'art musical [musical], une tendre et respectueuse reconnaissance, et nous ne pouvons nous empêcher de croire que, tombé pour un temps dans l'oubli, il deviendra pour la musique d'église le gage d'un avenir prospère et d'un éclat renaissant.

I.

La Maîtrise des siècles écoulés n'est pas seulement, comme nous l'apprennent les dictionnaires, le logement destiné aux enfants de chœur et à leur maître dans les cathédrales ou collégiales; c'est l'institution elle-même dans la multiplicité de ses attributions, qui s'amoindrit, il est vrai, peu à peu avec le temps, mais qui, dans l'origine, embrassait l'enseignement ecclésiastique et laïque tout entier. De ces écoles sortirent des prélats, des papes, des grands hommes. Sergius I^{er}, vers la fin du VII^e siècle, Sergius II, plus d'un demi-siècle après lui, avaient étudié dans l'école de Rome; Grégoire II, Paul I^{er}, Étienne III, s'étaient formés à la même discipline; Étienne, chorévêque et abbé de Lobbes, préludait à sa haute dignité par les fonctions d'enfant de chœur dans la célèbre école de Metz; un cardinal enterré à Saint-Jean de Lyon s'y était, dans sa jeunesse, acquitté des mêmes devoirs; l'illustre pape Urbain IV avait passé ses premières années dans la psalette de Troyes. Plusieurs siècles après, lorsque l'organisation des Maîtrises se fût profondément modifiée, et lorsque l'art mondain se fût de plus en plus éloigné de l'art ecclésiastique, les Maîtrises étaient encore les seuls établissements où se formaient les artistes destinés à la culture de la musique profane. En même temps que les églises y trouvaient leurs chantres, leurs organistes, leurs maîtres de chapelle, c'est à elles que le monde devait ses compositeurs les plus applaudis. Bien // 3 // plus, et quoique dans les Maîtrises l'étude de la musique instrumentale fût naturellement négligée, et celle de la musique dramatique formellement interdite, les régiments y allaient chercher leurs instrumentistes, les théâtres lyriques leurs orchestres et leurs acteurs, pour exécuter ou chanter des opéras que des maîtres de chapelle avaient écrits.

Il n'est pas sans intérêt pour le sujet qui nous occupe de rappeler ici les noms les plus éclatants dans cette série non interrompue de noms distingués, et quelques-uns illustres, qui sont l'honneur de la profession pendant plus de deux siècles, et proclament la fécondité de l'institution admirable à laquelle l'art musical en est redevable. Parmi les artistes éminents qui les ont rendu célèbres, les uns avaient reçu dans les Maîtrises les premiers éléments de leur art, d'autres avaient été formés en dehors de ces écoles par des maîtres de chapelle, ou remplirent eux-mêmes ces fonctions. Tous doivent, d'une façon plus ou moins directe, leur succès à l'enseignement dont les Maîtrises étaient le foyer. Ce sont d'abord, avant l'avènement de la musique dramatique, et lorsque, timidement encore, l'art moderne sort du temple pour fredonner quelques « airs de table et de lict », Du Caurroy, Intermet et Claudin, qu'Annibal de Gantez appelle « nos anciens » (1); puis, dans la génération suivante, Veillot, maître de Notre-Dame;

(1)Voir l'*Entretien des Musiciens*, petit in-12 Auxerre, 1643.

Péchon, maître de saint-Germain; Hautcousteaux, maître de la sainte-Chapelle; Fremat, Cosset, Gobert, Boesset, « qui est excellent en toutes ces œuvres »; Moulinier, Lambert enfin, à qui Boileau a fait l'honneur de placer son nom à côté de celui de Molière, et dont la présence était un attrait de plus dans les réunions de ce temps. Heureux homme qui trouvait à la fois le moyen de plaire au satirique et d'obtenir « l'adieu des dames de Paris »!

Vers le même temps composait Cambert, organiste de l'école collégiale de Saint-Honoré, qui fut, à l'Opéra, le prédécesseur de Lulli [Lully], et fit représenter, en 1647, *la Pastorale*, le premier opéra composé par un Français. A partir de ce moment, l'art moderne assure chaque jour davantage son triomphe; la musique dramatique prend une place toujours plus grande dans les préoccupations du public le plus lettré et le plus délicat qui fut jamais; les succès du théâtre amènent à leur suite la gloire retentissante, et quelquefois la fortune. La plupart des maîtres de chapelle entrèrent avec ardeur dans cette carrière nouvellement ouverte. Cependant, on compte encore, surtout vers la fin du XVII^e siècle et dans la première moitié du XVIII^e, bon nombre de maîtres de chapelle qui semblent s'être renfermés dans le sanctuaire, et dont la réputation mérite de leur survivre: tels sont Campra et Gilles, tous deux élèves de G. Poitevin, le premier, maître de Notre-Dame de Paris, le second, maître de Saint-Étienne de Toulouse, de qui la messe des morts, alors célèbre, fut exécutée au service funèbre de Rameau: Bernier, maître de la Sainte-Chapelle, le plus grand contrapuntiste peut-être de ce temps, et chef d'une école renommée; Gauzargues enfin, déjà moins fameux que ses prédécesseurs, et dont la vie dépasse la moitié de ce siècle. Les organistes, exécutants plutôt que compositeurs, plus remarquables par les qualités de leur jeu que par la puissance de // 4 // leur génie, conservent plus longtemps les grandes traditions qui avaient placé si haut dans l'estime de l'Europe notre école française. Les leçons de Marchand pouvaient seules, à cette époque, donner à un organiste le brevet d'homme de goût. Le nom de Couperin est celui d'une famille dont les membres se font applaudir depuis le règne de Louis XIII jusqu'aux premières années de ce siècle, et parmi lesquels il suffit de citer François, surnommé *le Grand*. Daquin [Dacquin] touchait, à six ans, le clavecin devant Louis XIV, et tenait, à douze, l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine; Haendel [Handel], un jour, n'osa pas se faire entendre devant lui, et Rameau, sur qui il l'emporta dans un concours, le considérait comme le seul artiste contemporain qui eût eu le courage de résister au torrent du goût nouveau. Il faut encore nommer Balbâtre [Balbastre], Charpentier, Séjan, qui tint au Conservatoire naissant une classe d'orgue bientôt supprimée, en l'honneur de qui Delille écrivit quelques vers médiocres, et que nous retrouverons bientôt; Bocly enfin, d'abord enfant de chœur à Saint-Eustache, et dont le fils, M.A.-P.-F. Boëly, a associée le nom aux grands noms classiques.

Mais les artistes qui composaient pour la scène, et qui, pour la plupart, avaient dirigé ou dirigeaient en même temps des chapelles, sont ceux parmi lesquels on trouve le plus grand nombre des noms consacrés encore de nos jours par le souvenir du public lettré. Ces noms portent témoignage en notre faveur, et nous ne pouvons nous dispenser de citer au moins les principaux: Clérambault, auteur, à treize ans d'un motet à grand chœur, directeur des concerts de M^{me} Maintenon, organiste des grands Jacobins et de Saint-Cyr; Lalande [Delalande], d'abord enfant de chœur, et qui fut plus tard organiste à la fois de quatre églises: Monteclair [Montéclair], élève de la psalette de Langres, qui introduisit la contrebasse dans l'orchestre de l'Opéra; Rameau, en son temps la gloire de l'école française, et qui meurt au moment d'obtenir des lettres de noblesse; Blanchard,

comme Gilles et Campra, élève de G. Poitevin; Mondonville, qui fit, en 1754, représenter à Paris un opéra en vers languedociens de sa façon; Floquet, qui, avant d'avoir six ans, s'écriait: « Je veux être maître de musique! » et qui le fut; Philidor, le père de notre opéra-comique, chez qui le joueur d'échecs n'a pas fait oublier le musicien; Gossec, Grétry, qui, formés dans des Maîtrises, servent la messe avant de charmer le public par leurs compositions; Champein, l'auteur de *la Mélomanie*, maître de chapelle à treize ans; Méhul, organiste à dix; Lesueur [Le Sueur], élève de la maîtrise d'Amiens; Gaveaux; Boïeldieu enfin, qui, pendant ses premières années, revêtit, dans la cathédrale de Rouen, l'humble habit d'enfant de chœur. A mesure que nous approchons de notre époque, les Maîtrises, toujours déclinantes, deviennent plus stériles; toutefois, nous pouvons suivre encore, aujourd'hui même, la trace du moins de leur existence, par des témoignages qui nous démontrent ce que, plus fortement organisées, elles auraient pu produire. Nous enverrons bientôt d'autres preuves; qu'il nous suffise de dire ici que nous devons à la psaltesse d'Aix M. Félicien David, que notre maître à tous, M. Fétis, fils d'un organiste de Mons, était à neuf ans organiste du chapitre noble de Sainte-Wandru, et qu'un de nos violonistes les plus distingués, M. Bessems, se fait honneur d'avoir appartenir à la Maîtrise de Notre- // 5 // -Dame d'Anvers, d'où était sorti avant lui un homme de talent, M. Martine. Chez les étrangers, des institutions analogues produisaient des résultats semblables; elles nous donnaient, en Italie, Frescobaldi; en Allemagne, Gluck, Froberg, Haendel [Handel] et Bach.

On comprend que l'art du chant ne doit pas aux Maîtrises moins de reconnaissance que l'art de la composition. « Tous les chanteurs qui ont eu quelque célébrité, dit M Portalis, dans un rapport que nous aurons occasion de citer plus loin, avaient reçu leur éducation dans les Maîtrises. » Elles étaient surtout, en effet, instituées pour former des chanteurs, et l'éclat des services qu'elles ont rendus à cet égard, ajouté à la confusion que produisait leur nom même, a trop fait oublier parmi nous et a trop rejeté dans l'ombre la part décisive qu'elles ont prise au développement et au progrès de la composition musicale. Quoi qu'il en soit, on se souvient encore de quelques acteurs célèbres, applaudis dans les théâtres après avoir chanté avec succès dans les chapelles; de Jéliotte et de Legros, qui furent également compositeurs; de Larrivée, qui remplaça Jéliotte; de Lays, artiste instruit qui écrivait aussi de la musique agréable, mais (détail que les habitudes de notre temps nous rendront difficiles à comprendre) sans dessein de la publier, et seulement pour se mettre en état de juger mieux celle des autres. Rousseau passait à ce moment pour posséder la plus belle haute-contre; M. Lablache, qu'il suffit de nommer, nous a été donné par une Maîtrise, et l'une des grands chanteurs de notre époque, M. Duprez, s'est formé dans la célèbre école de Choron.

II.

Cependant, l'art profane se développait de plus en plus et cherchait toujours davantage ses effets dans des artifices étrangers à l'art religieux. Vers 1774, des compositeurs formés en Italie, Gluck, Piccini [Piccinni], Sacchini, opérèrent en France une véritable révolution musicale; toutes les idées anciennes sur le chant dramatique furent discutées, et finalement condamnées. Les novateurs ne trouvèrent plus dans les Maîtrises des artistes qui exprimassent à leur goût leur pensée émancipée. Oubliant à la fois l'origine et le but de cet établissements, et s'étonnant qu'ils ne pussent pas satisfaire pleinement à des besoins qu'ils n'avaient pas pu, qu'ils n'avaient pas dû prévoir; il s'en prirent de leur impuissance aux écoles capitulaires; ils leur reprochèrent (reproche bizarre!)

de former des chanteurs qui apportaient sur la scène les habitudes du lutrin; ils les accablèrent enfin de critiques bien différentes de celles qu'elles méritaient. On pensa alors à fonder des institutions étrangères aux traditions ecclésiastiques. L'Opéra établit d'abord une école de chanteurs dans ses magasins, et peu après on organisa l'École royale de chant et de déclamation. Ces premiers germes d'un établissement dont le moment n'était pas encore venu, de notre Conservatoire, demeurèrent complètement stériles, et furent loin de rendre les Maîtrises inutiles.

Sans doute les Maîtrises étaient bien déchues depuis les siècles de Charlemagne ou de Gerson, à ne considérer que les études musicales dans le cercle étroit desquelles tant de causes les avaient peu à peu renfermées. Elles avaient commis une grande faute, la plus grave, à vrai // 6 // dire, qu'on ait le droit de leur reprocher: elles s'étaient laissé envahir par l'art profane, désormais triomphant, et ne l'avaient pas même arrêté à la porte du sanctuaire; bien plus, elles en avaient chassé, autant qu'elles l'avaient pu, l'art religieux lui-même, et ne lui avaient laissé qu'une place subalterne et dédaignée dans ces temples où il avait régné. Lorsqu'au commencement du XVIII^e siècle on entreprit une funeste réforme de la liturgie, cette réforme, conduite sans intelligence et sans savoir, ne produisit que de détestables résultats. Tout cela est juste et vrai. Nous devons cependant songer à réparer ce grand désastre plutôt qu'à le juger avec une sévérité trop juste, mais intempestive. La musique dramatique n'avait alors ni personnel qui lui fût propre, ni établissement pour le créer; ce furent les musiciens sortis des Maîtrises qui en débrouillèrent les éléments encore confus, qui en favorisèrent l'essor, qui la conduisirent à un haut point de perfection, et qui la livrèrent ensuite aux grands maîtres qui l'ont illustrée. Pouvait-on espérer que, dans l'ardeur de ces premiers efforts et dans l'enivrement de ces premières conquêtes, ces artistes conservaient assez de sang-froid pour faire de légitimes distinctions et un juste partage entre l'art plus pur qui convient à l'expression des sentiments religieux? Une telle conduite eût été contraire aux idées que les hommes de ce temps se formaient des arts, et à leurs notions critiques; leurs convictions arrêtées, et toutes d'une pièce, n'admettaient pas de semblable compromis.

III.

Les reproches, d'ailleurs, que d'un point de vue on adressait aux Maîtrises, étaient-ils aussi justes que de nos jours on a l'habitude de la croire? Nous trouvons à cet égard des détails du plus vif intérêt dans un rapport de M. Portalis (1) que nous avons déjà cité, et dans un rapport de M. Bigot de Préameneu sur le même sujet (2). Nous devons la communication de ces précieux documents à M. Hamille, chef de division au ministère des cultes, si versé lui-même dans ces matières, et de qui nous aurons bientôt à invoquer ici l'autorité. Voici d'abord comment M. Portalis juge, d'un mot et sans hésitation, les Maîtrises antérieures à la révolution française: « Si précédemment, dit-il, il n'y avait point d'autres institutions publiques pour l'enseignement de la musique vocale, c'est que non-seulement les Maîtrises suffisaient, mais c'est qu'en outre il était reconnu qu'elles ne pouvaient être remplacées. » Quelle était donc cette grande institution à l'époque où la révolution allait la faire disparaître? Avant 1789, la France contenait quatre cents Maîtrise et chœurs de musique, et autant de maîtres de chapelle entretenus par les chapitres des cathédrales, des collégiales, par les curés

(1) Rapport à S.M. l'Empereur et roi, par S. Exc. le ministre des cultes (19 avril 1807).

(2) Rapport concernant l'organisation des maîtrises et chœurs des églises cathédrales (30 juin 1813).

des paroisses, par les monastères; chaque Maîtrise contenait en moyenne vingt-cinq à trente personnes, et le nombre des musiciens répandus dans tout le pays formait ainsi un total d'environ dix mille artistes, parmi lesquels il fallait compter quatre mille // 7 /élèves ou enfants de chœur. Ce nombre était jugé nécessaire pour atteindre, dans la population, toutes les vocations et toutes les aptitudes, et pour en faire sortir quelques hommes d'un vrai talent dans le chant ou dans la composition. On estimait alors que quatre ou cinq mille chanteurs, formés par ces écoles, pouvaient lire « toute musique à livre ouvert. » Paris seul en contenait quatre ou cinq cents de cette force. Les élèves des psallettes vivaient en commun, sous la direction du maître, soumis à une continuelle surveillance et à une bonne discipline. Ils y entraient à un âge très-tendre, de manière à acquérir dans la pratique, et surtout dans la lecture de la musique, cette habileté et cette aisance auxquelles plus tard on tente vainement d'atteindre. L'étude de la musique était leur principale affaire, et nous avons vu, par plus d'un exemple cité plus haut, qu'ils y obtenaient souvent des succès d'une étonnante précocité. Ils recevaient aussi, dans les Maîtrises, les éléments de l'instruction littéraire; néanmoins, il y a lieu de craindre que vers les derniers temps cette partie de leur éducation n'ait été bien négligée, et déjà Bordenave se plaignait, au milieu du XVII^e siècle, que, contrairement à l'esprit primitif des écoles capitulaires, on soumit les jeunes enfants de chœur à un enseignement trop exclusivement musical. Quoi qu'il en soit, et malgré cette lacune regrettable, quelle vaste organisation! quelle machine puissante pour arracher, en quelque sorte, aux entrailles du pays, tous les organes bien doués, toutes les imaginations fécondes, et pour lui faire produire toutes les richesses musicales qu'il renferme! Comment imaginer qu'une seule voix, qu'un seul talent échappe? Peut-on rien concevoir qui soit comparable à cet immense réseau jeté sur le pays, et dont les mailles serrées ne laissent rien passer de ce qui peut servir la cause de l'art? Ces Maîtrises, dispersées sur tout le territoire, rassemblaient, essayaient, pour ainsi dire, de nombreux élèves; mais elles les recueillaient sans les déplacer, sans les enlever à leur pays, à leurs habitudes, presque à leur famille; sans les condamner à la nécessité, désormais inévitable, d'embrasser une carrière à laquelle peut-être ils ne se trouveraient pas propres; sans la leur montrer par le côté du plaisir, de la distraction et des succès faciles; sans allumer chez eux une ambition excessive et trop souvent châtiée avec dureté. On n'entrait dans ces écoles que pour y poursuivre une profession obscure et modeste, et des succès plus éclatant ne se présentaient que vaguement dans le lointain comme la récompense exceptionnelle d'une nature heureusement douée ou d'un travail persévérant. Aux esprits d'élite, elles ouvraient la voie du sacerdoce; aux aptitudes moyennes, elles réservaient dans les bas-chœurs les places de chantres, qui leur permettaient de vivre honorablement dans leurs provinces, au lieu de se presser dans Paris, sans profit pour eux ni pour l'art; aux intelligences plus fortes, elles offraient les titres, alors très-considérés, d'organistes ou de maîtres de chapelle; aux caractères plus ambitieux, elles permettaient d'espérer les succès du théâtre; aux humbles, enfin, à ceux qui s'étaient fourvoyés, elles ne rendaient pas toute retraite impossible, elles les renvoyaient à l'abri du foyer domestique, qu'ils n'avaient jamais complètement perdu de vue, pourvus d'une éducation supérieure le plus souvent à celle des populations au milieu desquelles ils vivaient, et qui leur permettait de trouver de suffisants // 8 // moyens d'existence dans l'exercice de quelque profession honorable.

Si favorables à l'étude du chant et de la composition, si bien entendues pour concilier les intérêts de la musique avec les intérêts des musiciens, elles ne servaient pas avec moins de bonheur les progrès généraux de l'art musical et le

développement d'un goût pur et élevé parmi les populations. Ces Maîtrises nombreuses, formant des groupes distincts, constituaient de petites écoles provinciales caractérisées par des tendances diverses, par des préférences particulières, et dont l'heureuse rivalité tournait au profit de l'art. On vantait surtout, pendant le XVII^e siècle, les airs de Provence; les maîtres de Picardie occupaient aussi dans l'estime publique une place honorable. Tout ce mouvement, toute cette émulation, c'était la vie. D'un autre côté, M. J.-B. Laurens nous attestait naguère l'influence salutaire qu'avait exercée et que n'a pas de cesser d'exercer jusqu'à nos jours sur le goût musical du peuple la Maîtrise de Carpentras; et ce qui est vrai de cette psalette du Comtat l'était également de beaucoup d'autres. Faut-il donc s'étonner que M. Bigot de Préameneu pût dire en son rapport: « L'école française a été extrêmement brillante depuis Louis XIV jusqu'à la fin du XVIII^e siècle »?

Voilà ce qu'étaient les Maîtrises, et avec elles l'art musical sous l'ancien régime. L'espace nous manque pour montrer aujourd'hui ce qu'il devint sans elles au commencement de ce siècle; ce sera l'objet d'un prochain article (1).

(1) Nous accueillerons avec gratitude tous les renseignements qu'on voudra bien nous communiquer sur l'histoire des Maîtrises de la province et de l'étranger, et sur les sources et documents qui concernent cette histoire.

LA MAÎTRISE, 15 avril 1857, pp.1-8.

Journal Title:	LA MAÎTRISE
Journal Subtitle:	JOURNAL DE MUSIQUE RELIGIEUSE
Day of Week:	
Calendar Date:	15 April 1857
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	1
Year:	1 ^{ère} année
Series:	None
Issue:	15 Avril 1857
Livraison:	None
Pagination:	1-8.
Title of Article:	POURQUOI NOUS NOUS APPELONS LA MAÎTRISE.
Subtitle of Article:	None
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front Page and Internal Text
Cross-reference:	15 May 1857