

UNIVERSITE DE LYON, II

ARTS ET LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

CHARLES BORDES

PIONNIER

DU RENOUVEAU MUSICAL FRANÇAIS

ENTRE 1890 & 1909

TOME II

THÈSE

DE DOCTORAT DE LETTRES
ET SCIENCES HUMAINES
LITTÉRATURE ET CIVILISATION
FRANÇAISES

MUSICOLOGIE

SOUS LA DIRECTION DU PROFESSEUR Daniel PAQUETTE

Présentée par

Bernard MOLLA

BIBLIOTHEQUE DE VOUVRAY



26099

LIVRE III

ENRICHISSEMENT PAR LE
RETOUR AUX SOURCES



26099



CHAPITRE VII

CHARLES BORDES ET LE CHANT GREGORIEN

- 1- Problèmes d'éditions et d'interprétation
du chant grégorien .
- 2- Le décret "Quod Sanctus Augustinus"
du 7 juillet 1894 .
- 3- Les débuts de la Schola et la
réforme bénédictine.
- 4- La fructueuse collaboration entre
Dom Mocquereau et Charles Bordes
- 5- Voyages de Charles Bordes et de ses
élèves à l'Abbaye de Solesmes.
- 6- La Schola et l'Institut Catholique de Paris.
- 7- Charles Bordes et le "Motu proprio".
- 8- Chant grégorien et musique religieuse moderne.

C H A P I T R E V I I

S'il est un domaine où Charles Bordes s'est battu très tôt avec force et conviction, c'est bien celui du Chant grégorien.

Les premières lignes du Numéro-spécimen de la Tribune de Saint-Gervais de juin 1894 font nettement allusion à cette priorité majeure de la Schola:

" Le 6 juin dernier, un groupe d'ecclésiastiques et de musiciens se réunissaient à St. Gervais pour discuter de la fondation d'une société ayant pour but la réforme du chant à l'église. Le principe de cette société ayant été admis, les quatre articles suivants furent élaborés et adoptés comme base de la société future:

1/Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines"(1).

Depuis la création de la Schola jusqu'aux dernières forces dépensées sans ménagement au cours de sa "retraite montpelliéraine", Ch. Bordes participera sans relâche, de manière quotidienne, à cette vaste campagne de restauration qui allait embraser, par de nombreux élans d'enthousiasme et de cruelles contradictions une grande partie du clergé et de nombreux musiciens sensibilisés au problème.

Cependant, avant de suivre le fervent directeur des Chanteurs de Saint-Gervais dans son active mission

(1) cf. réimpression T.S.G. 1900.

de propagandiste en faveur de cette recherche du " grégorien authentique " , il nous paraît indispensable de replacer succinctement ce combat (2) dans son contexte général esthétique, historique et musical aux environs de 1900.

1/ Problèmes d'éditions et d'interprétation du chant grégorien (3).

" Lorsque Dom Gueranger (4) restaura Solesmes en 1833, on peut dire que dans toute l'Europe, il n'y avait que de mauvaises éditions de chant liturgique.

En France, les éditions les plus répandues dérivait de celle de Nivers(5) (...) [Ce dernier] avait traité les mélodies grégoriennes avec désinvolture et en particulier les avait beaucoup abrégées"(6),

entraînant de nombreuses et violentes polémiques avant que cette édition soit complètement abandonnée.

Malheureusement, une nouvelle et salutaire orientation en vue de l'élaboration d'une édition conforme

(2) Ce mot n'est pas trop fort: les lettres de Bordes attestent parfois de la virulence partisane de ses propos sur le chant grégorien, attitude inaccoutumée chez cet homme généralement mesuré et courtois.

(3) Dans ce paragraphe préliminaire, nous ferons fréquemment référence à l'ouvrage fondamental de Dom Pierre Combe: Histoire de la restauration du Chant grégorien d'après des documents inédits, Solesmes, 1969, 476 p.

(4) Gueranger (Dom Prosper)(1805-1875) Moine bénédictin qui fut le promoteur de la restauration grégorienne par le retour aux manuscrits en neumes et la confrontation de nombreux manuscrits de diverses églises. Au départ, ce travail fut utilisé pour les seuls besoins de Solesmes.

(5) Nivers(Guillaume Gabriel) 1632-1714, organiste de St.Sulpice.

(6) Dom Pierre Combe, op. cit. p.8.

aux sources manuscrites (7) fut soudainement freinée par l'édition néo-médicéenne de 1871, conçue par l'abbé Haberl et éditée par Pustet à Ratisbonne.

La nouvelle édition, se réclamant de manière quelque peu abusive, de Palestrina, fut recommandée par le Saint Siège avec un privilège de 30 ans. Cette décision, née du prudent attentisme du Pape et de l'incompétence musicale de certains membres du clergé, fut naturellement encouragée par Pustet dont l'édition de 1871 avait mobilisé d'importants capitaux.

Pourtant très rapidement, et en dépit de son caractère officiel, l'Édition de Ratisbonne fut attaquée sur différents terrains:

-Sur le plan musical: l'ouvrage de l'abbé Haberl maintenait le caractère tronqué du chant grégorien adopté par la Renaissance. Ces déformations étaient naturellement inacceptables.

-Sur le plan historique

"Monseigneur Respighi [proche des idées Solesmiennes] s'est vaillamment et heureusement déclaré l'antagoniste du docteur allemand, et, ayant découvert à la bibliothèque vaticane de précieux documents, il a cru devoir remettre les choses au point, touchant la paternité de l'éditio medica attribuée par Haberl à Palestrina. Il a prouvé : 1/ que la correction du graduel romain entreprise par Palestrina sous Grégoire XIII fut abandonnée par ordre du Pape, de l'aveu de Palestrina lui-même ; 2/ que l'on n'a absolument aucune preuve que le manuscrit du maître, dans cet état d'interruption, ait jamais été porté à l'imprimerie des Médicis ; 3/ que, alors même qu'il viendrait à être prouvé que l'imprimerie médicéenne a

(7) Travail entrepris par les deux grands pionniers de la restauration grégorienne: Dom Jausions et surtout Dom Pothier.

reçu ce manuscrit, Palestrina n'en devait pas moins être toujours regardé comme irresponsable de cette démarche " (8).

-Sur le plan du droit

La valeur de certains décrets fut discutée car le privilège de Pustet paraissait abusif.

Enfin les remarquables travaux de Dom Pothier(9), tels que Les mélodies grégoriennes d'après la tradition (1880) et le Liber gradualis (1883) ainsi que les 15 volumes de la Paléographie (10) de Dom Mocquereau mirent en évidence les malversions indiscutables de l'édition Pustet. Ces travaux considérables préparèrent l'avènement de la future édition suscitée par Pie X.

Conséquence de la démarche liturgique de Dom Guéranger au milieu du XIX^e siècle, le style syllabique et haché dans l'interprétation du chant grégorien fut définitivement rejeté. Une lettre de Dom Pothier du 21 mars 1869 le confirme:

"Il importe surtout d'apprendre aux chantres à suivre le sens de la phrase, c'est à dire d'abord à bien distinguer les mots, ce qui est possible même quand on ignore le latin" (11).

(8) Dom Pierre Combe, op. cit. p.209.

(9) Dom Pothier eut pour collaborateur Dom Jausions.

(10) Oeuvre considérable où Dom Mocquereau rassemble en une édition critique une vaste collection de documents photographiques à St. Gall et dans de nombreuses bibliothèques ou abbayes européennes.

(11) Dom Pierre Combe, op. cit. p.77.

Cependant, la suite de cette lettre nous met en présence d'un problème crucial qui allait opposer les conceptions de Dom Pothier et de son élève Dom Mocquereau:

"Quant à préciser les cas où telle division est celle du neume, et telle autre celle d'une simple syllabe musicale, c'est à peu près impossible ; essayez de systématiser et d'analyser ainsi les choses dans le discours, vous n'y parviendrez pas, les pauses offriront des nuances trop multiples pour que vous puissiez les classer méthodiquement. Il ne faut pas vouloir préciser ce qui de sa nature est indéfini" (12).

Dom Mocquereau, certainement en accord avec une certaine souplesse vocale et prosodique, voulut cependant induire d'après les signes neumatiques de ses nombreux exemples de la Paléographie une interprétation rythmique rigoureuse, basée sur une approche scientifique du rythme.

C'est cette sémiologie qui fut plus ou moins désavouée par Dom Pothier.

2- Le Décret "Quod Sanctus Augustinus" du 7 juillet 1894.

Une évolution en faveur des travaux bénédictins semblait se dessiner en Italie grâce à l'influence bénéfique du Père de Santi. Ce dernier, convaincu après une visite de Dom Pothier à Rome, prit résolument la défense de Solesmes. C'est ainsi qu'en 1892 il fit interpréter au Séminaire du Vatican

(12) Dom Pierre Combe, op. cit. p. 77.

des pièces grégoriennes selon les méthodes bénédictines (13).

Mais cette pénétration grégorienne dans la Cité du Pape fut stoppée de façon abrupte par le décret Quod Sanctus Augustinus qui jeta la consternation dans les milieux réformistes.

De quoi s'agissait-il ?

"En matière de plain chant [ce décret] exhortait de nouveau les évêques à adopter l'édition officielle de Ratisbonne 'afin d'obtenir l'uniformité, sans toutefois l'imposer à chacune des Eglises, suivant la très prudente conduite du St. Siège ' " (14).

Pendant ce temps, les principes de la Schola Cantorum de Paris avaient été très nettement arrêtés et le Numéro spécial de la Tribune de Saint Gervais était prêt à paraître quand le décret tomba comme une bombe.

"Ce fut pour certains un effondrement ; la débandade allait être complète sans la présence d'esprit de Charles Bordes, qui tenait à son oeuvre (...) La Schola a depuis longtemps montré trop de préférence pour le chant de Solesmes pour que l'on ne devine point que la question du chant bénédictin ait été la pierre d'achoppement de tout l'édifice (...) on allait plier bagage ,

(13) "La "Musica sacra" de Gand notait à ce propos qu'une évolution musicale s'était faite à Rome en ce domaine et que plusieurs Instituts avaient adopté les éditions bénédictines , notamment le Séminaire du Vatican et le collège Capranica".

(Dom Pierre Combe, op. cit. p.175).

(14) Dom Pierre Combe, op. cit. p;187).

quand Ch. Bordes s'écria ,à la stupéfaction générale: 'Mais l'avez-vous lu attentivement, ce décret ? Il est pour nous et c'est sur lui et par lui que nous devons faire notre oeuvre: c'est lui qui sera notre raison d'être et qui nous aura donné la vie ' "(15).

Finally, la seule incidence de ce décret qui faillit coûter la vie à la Schola Cantorum naissante, fut la légère modification apportée à la rédaction du premier article du Bulletin Spécimen :

' "L'exécution du Chant Grégorien selon les principes des RR. Pères Bénédictins d'après l'exécution la plus conforme aux manuscrits" fut remplacée par:

"Le retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant et son application aux diverses éditions diocésaines ".

A propos de cette subtile, mais nécessaire modification du 1er article de la Schola, Bordes écrit le 4 septembre 1894 à Dom Moëquereau:

"Je ne comprends pas que Monsieur de Boisjolin ne vous ait pas encore envoyé votre n° spécimen de la Schola. Je le fais aussitôt. Vous y verrez que nous ménageons la chèvre et le chou pour mieux cacher notre jeu. Nous le cachons si bien qu'un M. Lefèvre que je ne connais pas, m'écrit une lettre palestrinienne Pustephile et Solesmiphobe qui m'a fort divertit et à

(15) T.S.G. 1900, p.226.

Si le caractère restrictif concernant les éditions fut une grande déception pour les partisans du chant traditionnel, ce décret préconisait cependant le retour à l'esprit authentiquement religieux de la musique liturgique. C'est à cette orientation que Bordes fit allusion pour encourager ses amis.

laquelle je me promets de répondre un de ces matins comme je le dois en lui disant son fait.

Est-ce un simple amateur, ou peut être un agent secret de Pystet. Si cela était, ce moyen détourné serait amusant. "

Je travaille pour vous avec rage.

Quelques lignes plus loin, Bordes se montre un ardent propagandiste des idées de Dom Mocquereau:

"A Pampelune (...) à la Cathédrale, j'assistais à la messe du chapitre(...)l'organiste (...)m'apporta le livre de Dom Pothier en italien et un recueil des pères augustins et après avoir amené tout le chapitre et les chapelains-chantres me demanda de leur montrer " de auditu" ce qu'était le chant grégorien.

Je ne suis qu'un pâle ignorant encore, mais ma bonne volonté et l'aide du bon Dieu firent si bien que voilà les gens enthousiasmés qui ne parlent pas moins que d'essayer la réforme. J'engageai le jeune organiste à partir pour Solesmes et je ne désespère pas de vous l'y amener. Le pire ennemi ce sont les livres de grands diables de vélin dont les mélodies écrites sur cinq lignes sont très mutilées. Le lutrin ne disparaîtra jamais des cathédrales d'Espagne ; ce qu'il faut [c'est] votre édition pour le lutrin. Je voudrais avoir le temps d'aller à Pampelune une quinzaine de jours, on embarquerait cette ville pour la gloire (...)

A Bayonne (...) [-je] me leurre de l'espoir de conquérir toute la place (...)

Je compte m'arrêter à Bordeaux en revenant; je tenterai un coup de main" (16).

Dans une autre lettre, Bordes ironise:

"Le fameux décret n'a pas l'air d'avoir fait grand bruit. Les bestioles se sont un peu remuées dans l'ornière pour s'y replonger aussitôt et le mot d'ordre semble être silence sur ces questions"(17).

(16) L.A.S. N°1.

(17) L.A.S. N°5.

3- Les débuts de la Schola et
la réforme bénédictine.

L'émoi suscité par le décret de juillet 94 (18) ayant été surmonté par les amis de la Schola, il fallut activement implanter dans la structure même de l'Ecole la place centrale qui revenait au chant grégorien justifiant de toute évidence l'appellation même de Schola Cantorum.

Dans un commentaire du numéro spécimen de la Tribune de Saint-Gervais, Ch. Bordes précise que les

"éléments constitutifs d'une bonne interprétation, négligés de siècle en siècle, ont été remis à jour par les R.R. Pères Bénédictins. C'est sur ces principes d'exécution que nous nous appuierons pour faire revivre l'esprit grégorien dans le plain-chant " (19).

Le 3 décembre 1894, au lendemain de la fondation définitive de la Schola, une messe solennelle concrétisait l'étroite union entre la Schola et Solesmes: Ch. Bordes dirigea la Messe du Pape Marcel de Palestrina et invita le R.P. Lhoumeau, dévoué vulgarisateur des principes bénédictins, à faire exécuter par la maîtrise de St. Gervais la messe grégorienne de l'Office de Saint-François-Xavier(20).

Au mois de juin de l'année suivante, Bordes

(18) Les XII articles de ce décret figurent dans le n° spécial de la T.S.G.

(19) N° spécimen de la T.S.G.

(20) T.S.G. 1900, p.228.

inaugura à Rodez (21) les congrès annuels de la Schola. Avec l'aide de ses amis Guilmant, Perruchot, Dom Delpech et Dom Mocquereau, le maître de Saint-Gervais réussit à démystifier le caractère ésotérique et inaccessible du chant grégorien et de la musique palestrinienne.

"Quelques heures de préparation ont suffi aux RR.PP. Bénédictins pour former un chœur improvisé. Il en a été de même pour le chant palestrinien et les exécutions de la Cathédrale St. Amans"(22).

Conforté par les conférences des RR. PP. Mocquereau et Delpech à Rodez, Charles Bordes espérait que ce dernier pourrait donner, en venant à Paris, l'impulsion nécessaire à la future école de chant liturgique.

"Il nous faut un professeur de chant grégorien et nul mieux que vous ne pouvez nous rendre ce service . Pour la première année, bien entendu car nous comptons sur vous pour nous former un maître pour l'avenir.

Ne pourriez-vous donc pas obtenir du Père Abbé l'autorisation de passer 6 mois à Paris du 1^o janvier au 1^o juillet ; vous en profiteriez pour vous parfaire auprès de Guilmant au point de vue de l'Harmonie et vous rendriez du même coup un service immense à la cause

(21) cf. Livre II, chapitre IV de notre ouvrage

(22) T.S.G. juillet 1895. pp.9-10 .

C'est volontairement que nous faisons allusion au chant palestrinien dans ce chapitre. En effet, pour Ch. Bordes, "Deux musiques doivent s'associer aux offices de la liturgie catholique, le chant grégorien et la musique figurée. Le chant grégorien a sa place naturelle au chœur et dans la nef; la musique figurée, à la Tribune et aux jours solennels seulement".

(T.S.G. février 95, p.6).

grégorienne. Il s'agirait de faire deux cours par semaine l'après-midi aux élèves de l'école supérieure et deux cours gratuits l'un aux adultes, l'autre aux enfants de l'école élémentaire. Mon projet est de prendre de force les églises et les curés de la capitale, d'arriver à avoir un choeur grégorien au moins aussi bon sinon meilleur que mes chanteurs palestriniens et composé que d'enfants et d'hommes (...) [je voudrais] demander à tous ceux des curés de Paris qui voudraient y consentir d'aller chanter une fois dans leur paroisse soit à l'un des offices de l'Adoration ou un dimanche quelconque au choix des pièces grégoriennes et palestriniennes pour prouver que ce n'est pas impossible avec de simples éléments de maîtrise toute ordinaire"(23).

Charles Bordes, souvent effaré par l'interprétation du chant grégorien dans certaines églises lors de ses nombreux déplacements, sentait bien l'urgente nécessité d'intervenir non seulement à Paris mais aussi en province et à l'étranger pour redonner à la mélodie médiévale toute sa dignité et sa beauté.

Dans une longue lettre, Bordes insiste à nouveau auprès de Dom Delpech pour l'aider dans cette restauration qui lui tenait tant à coeur:

"[A Narbonne] un peu de Schola leur ferait du bien, ils ne chantent que du plain-chant, mais quel plain-chant ! A Perpignan (...) la maîtrise n'est pas mauvaise, le chant est plus libre et plus lié, mais rien de Solesmes. A Barcelone on a le temps de faire toute une procession pendant l'Asperges ! C'était comique et quant au Gloria il a tiré près d'un quart d'heure, dont 12 minutes pour l'organiste, un fleuriste, je vous en réponds. Les réponses du choeur étaient précipitées au point qu'elles ressemblaient à un grognement sur l'accord final de l'orgue. Affreux .

(23) L.A.S. N°4.

A Tarragone, j'ai assisté à une procession en plein air où un malheureux petit groupe de chanteurs liturgiques ont dû céder la place à deux musiques d'harmonie [qui jouaient] le Père la Victoire et (...) un pas redoublé ! (...) Tout ceci est loin de notre pauvre réforme (...) Plus j'y réfléchis, c'est auprès de vous qu'il faudrait fonder une Schola Cantorum, le plus près de la source bienfaisante. Je crois aussi que si nous pouvions arriver à former un groupe parfait d'hommes et d'enfants de dix huit à vingt individus qui seraient assez libres pour se déplacer et aller chanter dans les diocèses à des inaugurations, à des pèlerinages et autres fêtes, nous gagnerions de auditu bien du monde à notre cause. C'est un peu moderne, me direz-vous ; c'est vrai mais par le temps d'américanisme où nous vivons ce serait peut être une force"(24).

Avant même l'ouverture officielle de l'école de la rue Stanislas, l'activité de Bordes en faveur de la réforme bénédictine ne fit que s'intensifier.

Plus encore qu'à Niort où il fit avec le Père Lhoumeau une audition-conférence (25) sur la musique populaire religieuse, c'est au congrès de chant liturgique de Reims (26) que Ch. Bordes, responsable de la commission d'initiative, sut imposer à de nombreuses personnalités du clergé français un vaste programme de musique religieuse, où le chant grégorien avait une place de choix.

(24) L.A.S. N° 5.

(25) le 20 mai 1896.

(26) 23, 24, 25 juillet 1896.



CONGRÈS DE CHANT LITURGIQUE ET DE MUSIQUE RELIGIEUSE DE REIMS

les 23, 24 et 25 juillet 1896

PROGRAMME DE CHACUNE DES SECTIONS

Section grégorienne

Du rythme dans la mélodie grégorienne, coupe de phrases, appuis, distinctions, subdivisions. — Adaptation de la méthode traditionnelle aux éditions en usage et spécialement à l'édition rémo-cambrésienne. — Les mensuralistes.

De la notation des mélodies grégoriennes, la notation sur quatre lignes, traditionnelle, carrée, moderne. — Est-il nécessaire de créer une édition spéciale et partielle pour les confréries et patronages en notation moderne sur cinq lignes.

La part du plain-chant dans les offices, le passé, l'état actuel, l'avenir. — Critiques justifiées sur l'abandon du plain-chant, les causes de cet abandon.

Étude du plain-chant dans les séminaires, maîtrises, maisons d'éducation. — *Schola Cantorum* et lutrins de campagne.

Section de musique figurée vocale et d'orgue, et du cantique

Caractère que doit conserver la musique figurée. — Messes et motets. — La musique figurée dans le passé. — *Musique palestrinienne*. — Situation actuelle de la musique figurée. — Réformes obligatoires. — Son avenir.

L'orgue. — *Son union avec le chant grégorien*. — Son appropriation aux différents offices. — Caractère que doit conserver la musique d'orgue. — Critiques justifiées. — L'avenir de l'orgue.

Le chant populaire, le cantique. — *Les chants en latin et les chants en langue vulgaire.*

Les chants en latin. — Musique pseudo-grégorienne, messes de Dumont, le *O Filii*, l'*Adeste*, etc..., les litanies.

Les chants en langue vulgaire. — Cantiques grégoriens et modernes, mesurés ou non mesurés. — Style religieux et musical à imposer au cantique. — Règles pratiques à observer pour la composition des textes de cantiques. — Justes critiques, réformes à introduire. — L'avenir du cantique.

Section pratique et d'application

Chant grégorien. — *Le lutrin.* — Comment former des chantres tant pour la ville que pour la campagne. — Participation des fidèles au chant. — *Schola Cantorum*.

Musique figurée. — Rôle de la musique figurée dans la liturgie. — Répertoires *gradués* de musique figurée. — De l'étude de l'orgue dans les maisons d'éducation. — Répertoire d'orgue. — Écoles. — *Du cantique* : son rôle, son action.

Avant de se séparer, la commission a dès maintenant ordonné le dispositif de la séance solennelle de clôture et entendu l'exposition qu'a bien voulu lui faire M. Bonnaire des divers projets déjà en partie mis en œuvre et appelés à donner un grand éclat au Congrès.

DISPOSITIF DE LA DERNIÈRE SÉANCE DU CONGRÈS

- 1° Compte rendu de la séance des sections réunies et présentation des vœux du Congrès ;
- 2° *Votes généraux* ;
- 3° *Premier intermède musical* ;
- 4° Lecture d'une adresse à l'Épiscopat et *deuxième intermède musical* ;
- 5° Conclusions ;
- 6° *Exécution musicale d'une œuvre de caractère religieux.*

Après avoir adressé à M. Bonnaire tous ses remerciements pour son zèle infatigable et formé les vœux les plus ardents pour la bonne réussite du Congrès et son action future, les membres du bureau ont dissous l'assemblée et levé la séance.

Le secrétaire de la commission d'initiative,
CH. BORDES.

Charles Bordes n'avait pu, comme il le désirait, obtenir du Père Abbé de Solesmes la présence de Dom Delpech ou Dom Mocquereau pour une période de 6 mois, ce qui n'empêchera pas l'étroite collaboration de ces trois hommes (27). Cependant, dès le 15 octobre 1896, date de l'inauguration de la Schola, des pédagogues compétents étaient déjà en place pour assurer les études grégoriennes : l'Abbé Vigourel fut nommé Directeur des études, tandis que Mr. Schilling devint titulaire de la classe de chant grégorien (28).

4- La fructueuse collaboration entre Dom Mocquereau et Charles Bordes

Les échanges furent chaleureux et constants entre ces deux hommes, travailleurs acharnés, dont les objectifs convergeaient tout à fait.

Les quelque cinquante lettres de Ch. Bordes à son ami, regroupées in-extenso dans notre dernier volume, sont d'une grande richesse et attestent de l'étroite communion d'idées de ces deux fervents grégorianistes.

Le sympathique entêtement de Bordes auprès du Père Abbé Dom Delatte fut tel que ce dernier consentit à ce que Dom Mocquereau - parfois accompagné de Dom Delpech - fit de fréquentes incursions à Paris afin d'être l'éloquent porte parole des convictions bénédictines.

A partir de 1896, l'auteur de la Paléographie fut invité par Bordes à faire des conférences à l'Institut

(27) cf. pages suivantes.

(28) En 1897-98, le R.P. Chauvin fut chargé des études grégoriennes et l'abbé Brugié enseigna le latin liturgique. L'année suivante, l'abbé Faure-Muret devint directeur de la maîtrise modèle St. Joseph.

Catholique de Paris:

"Je ne veux pas attendre (...) pour vous entretenir d'un projet (...) celui de deux conférences à l'Institut Catholique des Carmes, rue de Vaugirard(...) l'un sur la musique grégorienne et l'autre sur le figuré (...) J'ai pensé à vous tout d'abord pour la conférence grégorienne. Dites-moi de suite ce que vous en pensez" (29).

Dans une lettre suivante, le projet se précise:

"Il n'y a plus que deux dates, le 14 et le 21 mars, (30) (...) Choisissez donc vite et ce que vous ferez sera bien. Quant aux exemples ne pouvez-vous obtenir des élèves de St.Lazare, sinon je ferai de mon mieux pour vous donner un groupe d'une dizaine de voix déjà un peu débrouillées et sachant la note parfaitement; avec quelques répétitions de vous, vous les façonnerez complètement " (31).

Après ce premier succès, Charles Bordes persiste et sollicite à nouveau Dom Delatte pour obtenir Dom Mocquereau et réaliser un projet beaucoup plus ambitieux de six conférences.

(29) L.A.S. N° 7.

(30) Cette conférence eut lieu effectivement le 14 mars - et celle de Bordes le 21. Les deux textes de ces conférences parurent en 1896 et 1897 dans la T.S.G. (plusieurs articles):

a) "L'art grégorien, son but, ses procédés, ses caractères"

b) "La musique figurée de ses origines à la décadence de l'école romaine".

(31) Elles eurent lieu les 10, 11, 13, 14, 16 et 17 novembre 1897 à l'Institut Catholique (cf. T.S.G. décembre 1897) -

Dom Combe signale la présence à ces conférences d'artistes et musicologues tels C. Bellaigue, A. Hallays, M. Brenet, J. Tiersot, J. Combarieu, P. Aubry, A. Coquard et A. Marty.

(Dom Pierre Combe, op. cit. p.199)

"Nous osons solliciter de votre bonté la faveur de nous accorder Dom Mocquereau pendant une huitaine de jours à Paris à l'entrée de l'hiver, en novembre, afin de lui demander 6 conférences sur la paléographie sous forme de cours comme ceux qu'il a bien voulu nous faire à Solesmes. Nous convoquerions à ces cours, outre les maîtres et les élèves de la Schola, des amis très dévoués à la cause bénédictine, mais insuffisamment éclairés et peut être quelques personnalités fermées encore, dans le but de les convertir. Je crois que le plus grand bien pour la cause du chant ressortirait de cet ensemble de classes (...)

Je suis encore et pour toujours enflammé du beau projet de Schola à instituer à l'ombre du monastère qui lui communiquerait la vie scientifique, projet auquel vous avez daigné vous intéresser, mon Révérendissime Père, projet qui pour moi est réalisable si vous voulez bien nous continuer votre appui. Que le Révérend Père Mocquereau soit notre avocat auprès de vous et vous éclaire sur nos intentions et nos vues. La Schola n'a été fondée que pour prêter au mouvement de Solesmes une force nouvelle. Ce serait, dans l'intérêt du chant, resserrer ces liens et étendre le cercle de l'action commune." (32).

Entre temps, Charles Bordes, pendant ses actives vacances au Pays basque, se démenait dans toute la région pour gagner- à la suite de nombreuses et parfois fastidieuses démarches- une par une toutes les

 (32) L.A. S. N°19 du 17 juillet 1897.

C'est nous qui soulignons la fin de la lettre. Quelques jours plus tard, le 31 juillet, Bordes remercie Dom Delatte à ce sujet: "Que pourrais-je vous dire pour vous exprimer le plaisir que nous avons tous ressenti à la nouvelle que vous nous accordiez le bon Père Mocquereau en novembre pour 8 jours. Je compte beaucoup sur cet ensemble de choses pour faire avancer la cause du Chant grégorien et je réponds du succès."
 (L.A.S. N° 22).

villes du Sud-Ouest à la cause grégorienne. Témoins ces deux extraits de lettres adressées à Dom Mocquereau. Le 10 août 1897, il invite son ami à venir dans le Sud-Ouest :

"Il y a ici trois séminaires qui vous attendent comme le messie: Aire, Tarbes et Bayonne (...) Je compte beaucoup sur la petite journée de St. Jean-de-Luz pour opérer des merveilles dans le diocèse"(33).

Huit jours plus tard, immobilisé, il supplie son ami par télégramme:

"Cloué au lit par une phlébite, journée Schola de samedi prochain compromise. Révérendissime vous autoriserait-il à sauver notre cause en venant parler et diriger chants grégoriens préparés, devant Evêque et grande assistance (...) Conséquence: diocèse gagné. Télégraphiez St. Jean.de.Luz " (34).

Nous avons déjà fait allusion à la place prépondérante et privilégiée du Pays basque dans la propagande musicale du maître de Saint-Gervais (35).

Charles Bordes, littéralement amoureux de cette région et extrêmement sensible à la sympathie que lui témoignaient ses habitants, y déploya des efforts soutenus non seulement pour percer le mystère de la patrie Euskarienne et de sa musique populaire, mais également pour faire partager à ses amis basques son enthousiasme vis-à-vis du plain-chant enfin retrouvé. Cette tâche lui était d'autant plus agréable qu'il avait trouvé dans le Sud-Ouest un "terrain" particulièrement favorable à ses profondes aspirations musicales et religieuses. Aussi, face à son immense responsabilité de "missionnaire" du grégorien, Ch. Bordes éprouva-t-il l'impérieux besoin de

(33) L.A.S. n° 23 datée du 10 août 1897.

(34) L.A.S. N° 24 du 18 août 1897.

(35) cf. Livre II, chapitre IV.

vivifier son action à la source première de la parole bénédictine, d'où d'incessants appels à Dom Mocquereau et Dom Delpech en qui il avait une confiance absolue.

Au lieu de suivre le feu follet de l'activité de Bordes propagandiste, arrêtons nous donc un instant à ces fêtes données à St. Jean-de-Luz en août 97 par la Société d'Art populaire où les efforts conjugués du Révérend Père de Solesmes et du fondateur de la Schola furent bénéfiques.

Ch. Bordes était déjà au Pays basque dès le 13 août (36) et se plaignait à son ami de son surcroît de travail: "Je quitte la Schola où je vis double pour arriver ici où l'on vit triple" (37).

En vue des fêtes des 21 et 22, il préparait déjà activement une chorale locale:

"J'ai trouvé ici une petite Schola composée des enfants de Marie et de braves Messieurs mêlés à des ouvriers, qui marche admirablement pour une chose improvisée. C'est même surprenant. Je voudrais que vous entendissiez l'Introït et l'Alleluja de l'Assomption [qui] sont étonnants. Poujaud n'en revient pas. En trois leçons, je leur ai communiqué la manière " (38).

Les cérémonies de l'Assomption, qui préludaient aux fêtes de St. Jean-de-Luz furent des plus réussies. Jean de Munis, rédacteur de la Tribune de St.Gervais nous dépeint alertement cette journée:

"L'église si pittoresque de la petite cité basque, avec ses trois étages de galeries de bois tourné tapissant sa vaste et unique nef, au fond de laquelle brille dans la pénombre un magnifique retable du XVII^e siècle, de style espagnol, doré jusqu'au

(36) cf. L.A. B.N. N°92.

(37) L.A. S. N°23 du 10 août 1897.

(38) L.A. S. N° 23.

faite, est bondée de fidèles.

La nef, réservée aux femmes, est comble, semée de chapeaux multicolores parmi lesquels se voit encore la mante des Basquaises de Race, qui ne sauraient entrer à l'église que voilées. Sur les galeries à trois étages, les hommes, en majeure partie des paysans attentifs et recueillis. Au chœur, un grand nombre de prêtres. Mgr. Diharce (39) (...) vicaire général du diocèse, officie. On sait que Mgr. Diharce est un amateur de chant grégorien.

L'office commence par une sorte de séquence populaire, reprise par le peuple et qui est magnifique, puis l'Introït.

M. Bordes est au pupitre, il conduit la Schola (...) 25 jeunes filles (...) et une vingtaine d'hommes, artisans pour la plupart, l'entourent. L'exécution est excellente et surprend par sa douceur (...)

L'ophicléïde repose dans un coin; on lui a laissé ronfler l'Asperges me, affaire d'établir des contrastes (...) Puis voici la messe Quarti toni de Palestrina (...)

Au Salut, la Schola y exécuta l'Ave Verum de Josquin des Prés, le Diffusa est gratia de Nanini, le Tantum ergo de M. de la Tombelle et un cantique basque avec la même perfection que la messe du matin et aussi le même succès." (40).

Le 21 août, dans une même communion d'idées, Dom Mocquereau prend le relai et remplace Charles Bordes.

"Mgr l'Evêque, suivi de nombreux prêtres et de quelques amateurs, se rend dans la petite chapelle du Tiers ordre, (...) et là, l'érudit bénédictin nous donne comme un avant goût des conférences de l'après-midi en initiant ses auditeurs attentifs et charmés aux secrets de la mélodie grégorienne. Avant tout, il faut lire, simplement, nettement et Dom Mocquereau lit fort bien en effet, mais à l'italienne,

(39) Evêque de Bayonne.

(40) T.S.G. août-septembre 1897, pp.121 & 122.

mouillant les c (...) [L'après-midi, dans la grande salle des conférences du palais de l'exposition], Dom Mocquereau se lève (...) pour nous tenir pendant près d'une heure sous le charme d'une parole facile, élégante et d'une précision achevée " (41).

A cette occasion, Dom Mocquereau fit une conférence sur les Timbres Grégoriens (42) qui impressionnera l'auditoire:

"Vous avez frappé un fort coup dans le diocèse. Quel a été votre entretien avec Mgr. Diharce ? J'ai appris par un Mr. de Bayonne qu'il en a été lui fort satisfait. Vous a-t-il parlé de vous faire venir au séminaire, lui en avez-vous touché deux mots ? Je sais ce qu'il a dit à ce monsieur : 'quant à la maîtrise de la cathédrale nous voudrions bien donner satisfaction aux désirs de M. Bordes et je serais le premier à souscrire à l'admission de ces chants si beaux au chœur de la Cathédrale, mais il faut compter avec les chers frères qui sont une puissance à Bayonne et qui nous feront de l'opposition tant qu'ils pourront pour le recrutement des enfants. Quant au grand séminaire, c'est de là que doit partir la réforme. On s'y applique déjà et là, la tâche est bien plus facile' " (43).

Alors que l'éminente compétence de Dom Mocquereau ainsi que ses évidentes facilités d'orateur, réussissaient à ébranler le clergé souvent trop conservateur, Charles Bordes possédait au plus haut point une qualité, complémentaire de celle de son ami, le pouvoir de rendre contagieuses ses convictions musicales.

(41) T.S.G. août-sept 1897, p.122.

(42) Ch. Bordes désirait faire paraître cette conférence: "voudriez vous nous donner pour la Tribune de Septembre en un article la première partie de votre conférence traitant des timbres et du rôle du plain-chant" (L.A.S. N°25 du 30.08.97).

(43) L.A.S. n° 25. du 30 août 1897.

Toujours à propos des fêtes de St. Jean-de-Luz, il confirme au Révérend père la lente, mais irréversible évolution du clergé face à la restauration grégorienne :

"J'ai reçu de nouvelles confirmations de succès. Il paraît que pendant la retraite ecclésiastique on a fort parlé de musique (...) Ce que vous me dites de Mgr. Diharce me ravit aussi. De bons curés semblent vouloir s'y mettre. Celui d'Hasporen (44) a fait demander à l'abbé Flément qui doit y aller (...) d'amener son bagage de musique ; il veut entreprendre quelque chose, a les éléments, et compte sur l'abbé pour mettre le tout en train. Ce dernier va sérieusement se consacrer au chant grégorien, je pense le décider à aller à Solesmes au plus tôt" (45) .

En 1898, Ch. Bordes, déterminé et sûr de sa victoire grégorienne dans le Sud-Ouest, relance son action dans cette région :

"Je reçois déjà les doléances parce que vous ne vous arrêtez pas à Aire s/Adour en revenant de Bayonne. Tarbes aussi doit être bien désolé. Ne pourriez-vous au moins passer leur faire une petite visite et une conférence afin de ménager l'avenir ? Je reçois une lettre d'un séminariste d'Aire ce matin qui espère encore vous avoir " (46).

Quelques mois plus tard, il insiste à nouveau :

"A Tarbes on vous voudrait au passage, je vous demanderai même de commencer par là car nous devons avoir les fêtes de la Schola dans cette ville à la même époque et le grand séminaire serait chargé de toute la partie grégorienne.

(44) Petite ville située à une vingtaine de Km au sud-est de Bayonne.

(45) L.A.S. N° 26 du 14 septembre 1897.

(46) L.A.S. N° 36 du 26 janvier 1898 .

vous savez que nous avons une société mixte fondée expressément pour chanter votre musique qui marche fort bien. Le Sud-Ouest reste fidèle. Ici à Bayonne l'impulsion est donnée . Grand et petit séminaire marchent dans la bonne voie. La Schola de St. Jean. de-Luz a fait des merveilles le 15 août de nouveau. Nous préparons une fête pour le 8 septembre " (47).

Au début de 1899, Ch. Bordes fait part à son ami du franc succès obtenu chez Lamoureux où le Salve Virgo (48) a été bissé et d'un voyage encourageant: "Tournée superbe de 10 jours dans le Sud et à Marseille ; mêmes résultats devant 5.000 personnes : triomphe du grégorien et du palestrinien"(49).

La même année il prépare le congrès d'Avignon et compte fermement sur la présence de Dom Mocquereau:

"J'arrive d'Avignon où je suis allé conférer avec Mgr. et leur comité local des Assises de la Schola que nous comptons y donner en août (50). Tout le monde vous y réclame ! Je voudrais bien vous avoir (...) Votre présence est nécessaire pour imprimer le mouvement car Mgr. tient à remonter sa maîtrise avec la Schola (succursale du Midi). J'espère envoyer Gastoué là-bas comme professeur de Chant grégorien et maître de chapelle d'une paroisse. C'est donc très sérieux et je vous serais bien reconnaissant de cette nouvelle preuve de votre grande obligeance " (51).

(47) L.A.S. n° 43 du 25 septembre 1898.

(48) L.A.S. n° 45.

(49) Ibid.

(50) 3, 4 et 5 août 1898.

(51) L.A.S. N° 48.

Enfin, en août 1900 il souhaite encore une fois l'aide du Révérend Père pour la nouvelle installation de la Schola, rue St. Jacques:

"La Schola [v̄eut] faire de grandes fêtes dans le genre de celles d'Avignon à la fin de septembre. Nous avons déjà beaucoup d'inscriptions de province. Les fêtes dureraient environ 8 jours du 22 au 30. Chaque matin je voudrais y voir faire une classe pratique de chant grégorien aux congressistes. J'ai déjà M. Gastoué mais je vous voudrais vous et Dom Delpech.

Je crois qu'il y a un grand coup à frapper de nouveau à Paris où les maîtres de chapelle commencent à s'intéresser. A cette époque nous aurions beaucoup de provinciaux et serions appuyés " (52).

L'efficace complicité de ces deux hommes dans leur laborieuse restauration du grégorien dut brusquement cesser en 1901 à la suite des Lois sur les Associations votées par les Chambres françaises le 1^o juillet de cette même année. La liberté et l'existence même des Congrégations religieuses étant en péril, les Bénédictins durent se résigner à partir à Appuldurcombe, dans l'île de Wight. Dom Pierre Combe nous précise même que Dom Mocquereau quitta Solesmes le 21 août . (53)

Nous avons volontairement privilégié dans ce paragraphe l'aide précieuse de Dom Mocquereau au sein de la Schola, mais nous ne voudrions pas omettre

(52) L.A.S. N° 52 du 9 août 1900. Cette demande ne put aboutir (en exergue de cette lettre est précisé : "Réponse non").

(53) Dom Pierre Combe, op. cit. pp.228,229.

d'autres grégorianistes importants qui furent aux côtés de Bordes. Si nous avons déjà cité les noms de Dom Delatte, Dom Delpech et Amédée Gastoué, il nous faut mentionner la présence capitale de Dom Pothier qui eut fréquemment l'occasion de rencontrer Ch. Bordes. Nous ne parlerons, pour mémoire, que de l'important congrès de 1902(54), à Bruges où les deux hommes organisèrent l'ensemble de ces journées (55).

DEUXIÈME JOURNÉE

Vendredi 8 août 1902, à 9 heures

A LA GILDE

Entretiens grégoriens

Sous la présidence du Révérendissime Père Dom POTHIER

A 11 HEURES. — A LA CHAPELLE DE SAINT-SANG

MESSE GRÉGORIENNE

EXÉCUTÉE

PAR LES ENFANTS DE LA SCOLA PAROISSIALE DE BLANKENBERGHE

Messe Votive de la Croix

ORDINAIRE DE LA MESSE DU SAINT-SACREMENT

Avec alternances par les voix d'hommes des « Chanteurs de Saint-Gervais »

A 4 HEURES. — A LA GILDE

Conférences avec audition de chant grégorien
et de mélopées liturgiques des diverses liturgies

Sous la présidence du Révérendissime Père Dom POTHIER

CONFÉRENCES :

RR. PP. Dom POTHIER : *La Restauration du chant grégorien.*

M. PIERRE AUBRY : *Le chant liturgique arménien dans ses rapports avec les chants de l'Église latine.*

M. AMÉDÉE GASTOUÉ : *Le chant d'Église au moyen âge (esthétique et méthodes).*

Congrès de Bruges (T.S.G. sept 1902)

(54) cf. Livre II chapitre 4

(55) 7, 8, 9, 10 août 1902. Nous retrouvons ce travail en commun à l'occasion des Assises musicales de Clermont Ferrand de 1905 (cf. le programme dans la T.S.G. d'avril-mai 1905).

Désirant amplifier la diffusion du chant grégorien de ses amis bénédictins, Bordes fut immédiatement séduit par les nouvelles possibilités techniques de l'enregistrement. Quelle arme prodigieuse en effet pour apporter dans le moindre village un message musical gravé sur la cire, garant d'une fidélité (56) vocale et stylistique de l'interprétation grégorienne bénédictine :

"La maison Pathé vient à la Schola pour solliciter l'enregistrement sur les cylindres de sa maison de plusieurs exemples de mélodies grégoriennes chantées d'après la méthode de Dom Pothier.

Le résultat actuel est qu'un catalogue déjà très complet vient d'être jeté dans la circulation et que bientôt tout chanteur grégorien fameux voudra voir sa leçon reproduite dans le phonographe et tout amateur isolé dans les paroisses lointaines voudra entendre le chant de Saint Grégoire chanté par les préchantres de l'art " (57).

Le fondateur de la Schola tout à fait favorable à l'intrusion de la technique auprès de notre musique ancestrale fit même une préface pour ce catalogue grégorien, dont voici quelques extraits :

"Au moyen-âge, la tradition était purement orale, c'est à dire que les chants confiés à la seule mémoire des chanteurs, se perpétuaient ainsi de l'un à l'autre, et il faut bien le dire, se déformaient à l'envi. Les préchantres ou les maîtres de chœur pouvaient seuls recourir aux manuscrits, où les syllabes du texte de l'office étaient surmontées de signes sommaires nommés neumes, appelés à (...) rappeler les

(56) Cette fidélité peut nous paraître évidemment toute relative pour nos oreilles quelque peu "blasées" par le raffinement toujours croissant de la "haute fidélité"!

(57) Article de Jean de Muris sur le phonographe in T.S.G. 1900, pp.51,54.

mouvements [de la mélodie] ou ondulations rythmiques et aider en cela la mémoire rétive des chantres (...). La tradition, encore une fois, était donc purement orale (...). Un art conçu de la sorte, où tout était fait pour aider l'oreille, pour frapper l'esprit de tous, être compris de tous, étant en un mot l'art populaire par excellence, n'aurait jamais dû périr; pourtant il en fut autrement. Sous la poussée rigoureuse de la musique métrique, de la danse et de la chanson populaire, le vieil édifice grégorien alla s'effritant comme ces magnifiques églises romanes dont les sculptures, rongées par le temps, sont méconnaissables. (...). La science heureusement veillait. Son action aura un double effet. Non seulement les hommes de pensée, de savants moines, nous auront rendu les mélodies, mais l'application mécanique venant les seconder, la tradition orale du Moyen-âge surgit à nouveau (...). Grâce au phonographe, tout curé fera sans effort l'éducation de son chantre, de ses enfants [de chœurs] (...).

La Schola Cantorum, invitée à aider ce nouveau mode de propagande, ne regrettera jamais de s'y être prêtée car elle croit grandement à son action " (58).

Dans ces quelques pages, il n'a été question que de l'aide des Bénédictins à l'extérieur de leur abbaye, et sur les demandes réitérées de Charles Bordes.

Il reste maintenant à aborder l'autre volet de cette collaboration: l'apprentissage et l'imprégnation de la doctrine grégorienne à l'intérieur même de Solesmes.

(58) T.S.G. 1900 , p.53.

5- Voyages de Charles Bordes et de ses
élèves à l'Abbaye de Solesmes.

Très tôt-il avait alors 17 ans-le jeune Tourangeau semble s'intéresser aux recherches faites à Solesmes.

Dans une lettre écrite à Jules Chappée, il donne ses impressions nées d'un voyage fait au Mans et dans les environs:

"Demain j'ai le projet de m'arrêter à Solesmes avec ma mère. Mercredi je pars de très bonne heure pour m'arrêter à Chartres pour la visiter et je serai de retour au Mans dans la soirée " (59).

Il est certain que l'attrait précoce de Bordes pour l'archéologie et l'architecture médiévale (60) ne pouvaient que l'inciter à se pencher sur les origines de notre musique sacrée occidentale.

L'une des premières lettres adressées à Dom Delpech et conservée à Solesmes est particulièrement intéressante car elle nous dévoile l'un des tous premiers projets de Schola qui ait germé dans l'esprit de Ch. Bordes, à la suite d'un voyage à Solesmes:

"Depuis que j'ai eu le regret de vous quitter (...) j'ai fait pas mal de besogne. J'ai vu premièrement dès dimanche les Pères Salésiens de Ménilmontant (...) J'en profitai aussitôt pour leur proposer de créer près de St. Gervais une succursale toute grégorienne où l'on

(59) L.A. B.N. N°11 datée du 5 juillet 1880.

(60) cf. lettres de jeunesse (L.A. B.N. N°3 à 19 et 78 à 80).

centraliserait là non seulement les petits musiciens salésiens de Ménilmontant mais des maisons de province"(61).

En 1897, Bordes envisagea d'accomplir avec ses élèves un véritable pèlerinage musical à Solesmes, idée tout à fait logique, puisque sa conception première de la Schola Cantorum concernait essentiellement la connaissance et la pratique du chant grégorien. Il écrit à Dom Mocquereau :

"Le rév. P. Delpech vous a probablement déjà parlé du projet que nous avons de conduire un groupe considérable de nos élèves (12 jeunes gens environ) à Solesmes du 9 au 15 juillet prochain" (62).

Il confirme le projet le 21 juin:

"Nous n'avons donc que mon humble personne comme berger avec un contre berger que sera Poujaud auditeur de la classe de d'Indy et qui vous amènera le troupeau car j'arriverai des Sables le 9 au soir. Si vous n'avez pas d'organiste, Decaux, le meilleur élève de Guilmant vous jouera fort convenablement du Bach (...). Nous serons peut être augmentés de quelques personnes étrangères à l'Ecole qui veulent s'instruire. Les élèves sont très enflammés. Vous aurez fort à faire car ils sont peu forts, le peu qu'ils savent, ils le tiennent de moi. Je leur ai surtout appris à respecter et aimer le plain-chant en tant qu'art. Ils ont quelques notions mais ont fortement besoin de vos conseils.

Je compte sur votre extrême obligeance pour leur préparer une étude de la paléographie grégorienne en 6 leçons afin de leur donner des idées justes sur la genèse de l'art. Le bon Père Delpech, le soir, leur inculquera de bons principes de chant" (63).

(61) L.A.S. N°6 [1894].

(62) L.A.S. N°15 du 14 juin 1897.

(63) L.A.S. N°16 du 21 juin 1897.

Dans un article de la Revue de chant grégorien, Ch. Bordes nous donne quelques indications au sujet de ce séjour et de ses conséquences sur la vie de la Schola:

"Pour terminer dignement les travaux de l'année grâce à la courtoise hospitalité du R^{me}. père Abbé de Solesmes et à la sollicitation si dévouée des R.R. P.P. Dom Mocquereau et Dom Delpech, une excursion scolaire et un séjour de 8 jours à la célèbre abbaye avaient été organisés par le comité de la Schola (...)

Arrivés à Solesmes le Vendredi 9 juillet au soir, dès le lendemain la vie Grégorienne fut organisée.

(...) A 10 heures Dom Mocquereau nous réunissait et, la "paléographiè en mains, nous initiait aux secrets de l'ancienne notation, à la phraséologie si logique et si admirable du chant, à son rythme, et à chaque fois l'esprit tout éclairé des lumineuses démonstrations du père, maîtres et élèves devisaient sous les grands tilleuls à la sortie du cours sur l'incomparable beauté de ce chant que la plupart de ses détracteurs n'ont pas pris le temps d'entendre, encore moins d'étudier, avant de le condamner sommairement.

On se disputait bien quelquefois lorsque le prisme des humanités ou de la métrique moderne nous aveuglait, pour aussitôt faire amende honorable, quand le manuscrit primitif avait parlé, nous expliquant tout, les pénultièmes brèves chargées de notes, la loi du cursus, les règles de l'accent oratoire, toutes choses qui font se rebiffer tant de volontés.

(...) A 1 heure $\frac{1}{2}$, classe de chant pratique sous la direction de Dom Delpech.

A l'issue du cours, c'était les vêpres à Ste. Cécile ou à St. Pierre, quelquefois aux deux. Aux fêtes solennelles, le jour de la translation de St. Benoît notamment, nos élèves furent invités à tenir l'orgue de St. Pierre. Sous les doigts de Mr. Decaux et Jumel, les majestueuses fugues de J.S. Bach résonnèrent sous les voûtes de l'église du monastère.

A la fin du séjour, le voyage annuel à Solesmes était chose décidée, et nous revenions avec les meilleurs souvenirs

et enseignements.

Quels seront les projets pour l'an prochain ? [En ce qui concerne] le chant grégorien et la musique des maîtres de la Renaissance, une étude en commun de la paléographie et des éditions aura lieu chaque semaine sous la direction d'un maître, avec conférence par chacun des élèves, qui à tour de rôle auront à traiter un sujet paléographique, publié s'il y a lieu dans la Tribune.

En outre, le comité vient d'obtenir du R^{me} Père Abbé de Solesmes, un séjour assez prolongé du R.P. Mocquereau à Paris, afin de lui permettre de répéter, pour tous les élèves cette fois les cours qu'il nous a faits à Solesmes (...). Nous comptons beaucoup sur ces réunions pour faire avancer la restauration archéologique et pratique du chant d'église " (64).

Contrairement à ce qui était prévu, le voyage à Sablé envisagé pour l'année suivante ne put se réaliser:

"Il faut alors y renoncer pour cette fois, du reste nos élèves s'envolent les uns après les autres et j'ai bien de la peine à les retenir pour notre séance de vendredi déjà trop tardive. Ce sera pour l'an prochain " (65).

Il fallut effectivement attendre juin 1899 pour qu'un second voyage puisse avoir lieu:

"Je crois que nous tenons un beau voyage scholastique, les petits sont fous de joie. Gastoué leur a commencé ce matin l'office de St. Jean-Baptiste et il se pique de vous les amener bien disciplinés. Vous n'aurez que le coup de fin à donner" (66).

Dans la Chronique de Solesmes, Dom Heurtebize nous donne quelques détails sur ce séjour (19 au 25 juin) :

(64) Voyage à Solesmes de la Schola Cantorum in Revue de Chant grégorien de nov.97. Cet article figure également dans la T.S.G. (juil. 97, pp. 97 à 101)

(65) L.A.S. N° 40 à Dom Mocquereau datée du 10 mai 1898.

(66) L.A.S. N° 47 à Dom Mocquereau datée du 16 mai 1899.

A l'occasion de ce voyage, Ch. B. annonçait l'arrivée de MM. Dreiss, Gastoué, de Serres, A. Halpays, de la Tombelle, Aubry & plusieurs prêtres dont l'abbé Faure, Muret et Debildos.

"Chronique de Dom Heurtebize

lundi 19 juin 1899.

Ce soir nous arrivent sous la conduite de trois prêtres treize enfants de la Schola de St. Gervais. M. Bordes, directeur de cette école de chant est descendu à l'hôtel Préau avec une quinzaine de ces chanteurs. Ils viennent pour étudier le plain-chant. Les enfants assistent aux vêpres et avec nous chantent les psaumes. Plusieurs d'entre eux chantent seuls le répons bref.

24, Samedi (fête de S. Jean Baptiste).

Tout la Schola Bordes chante avec nous la messe de Saint. Jean. Baptiste. Les laïcs sont dans les bancs des frères convers, près de la sacristie: les enfants en soutane rouge dans le chœur sur deux bancs. Parmi nos hôtes, fort nombreux, le R. P. de Finance, S. J., frère du nouveau profès de ce nom, Camille Bellaigue, de la revue des Deux Mondes, un rédacteur du Temps et un rédacteur du journal des débats. " (67).

Pour compléter cette documentation relative aux voyages de la Schola, nous joignons le témoignage de quelques uns de ces enfants, dès leur retour à Paris.

(67) Chronique de Solesmes du 1^o juin 1899.

ΣΧΟΛΗ ΚΑΘΩΡΩΝ

Paris, le 26 Juin 1899

SCOLA OF CHANT LITURGICAL AND OF RELIGIOUS MUSIC

Agriée à l'Institut Catholique de Paris.

15, rue Stanislas, PARIS

Révérendissime Père

Notre passage à Solesmes nous a laissé un souvenir que rien ne pourra effacer de notre mémoire. Au nom de mes camarades et en mon nom je viens vous remercier de toutes vos bontés l'auprès transmettre nos sentiments affectueux avec ceux que nous ont voués d'une façon toute particulière. Le bon Père Curé le Père Moyereux et aussi ceux qui sont chargés de la réfectoire au réfectoire. — Sans oublier le bon Père infirmier.

J'ai aussi visité un notre père et un je vous salue bon vous dans le train et hier au soir avant de nous coucher nous parlons souvent du Bon Père Curé qui nous aimait tant. Je termine, mon Révérend en vous offrant tous mes remerciements et ceux de mes camarades

Paulmier
Jéos
Léon

Robert
Tissot

Guillem
Véron

Canter Camille

et Dubouche

Fac-similé d'une lettre de remerciements
d'élèves de Bordès

(archives de Solesmes)

6- La Schola et l'Institut Catholique de Paris

A plusieurs reprises, aussi bien dans ses lettres que ses articles dans la Tribune, Bordes se plaint de la tiédeur du clergé parisien face à ses tentatives incessantes de réintroduire le chant grégorien dans la liturgie.

Inversement, il met toutes ses espérances dans la vitalité liturgique et musicale de la province.

Nous avons déjà signalé dans notre chapitre consacré à la Schola Cantorum que Mgr. Richard, Cardinal-Archevêque de Paris, avait favorisé la création de la Schola en lui attribuant un don généreux.

Cependant, les conférences faites en 1896 par Dom Mocquereau à l'Institut, avaient attiré relativement peu de prêtres. Il est certain que les délicats problèmes de paléographie musicale ou ceux de la rythmique grégorienne touchaient davantage les musicologues ou certains musiciens passionnés par l'époque médiévale que les membres du clergé de la capitale, trop souvent tentés de séduire, par leur attitude mondaine et un choix musical douteux, les fidèles de leur paroisse.

Pour vaincre l'inertie du clergé, l'Institut Catholique semblait être, pour Bordes, la solution la plus judicieuse :

"Tout s'arrange à merveille, Mgr. Pechenard nous donne le grand amphithéâtre de l'Institut Catholique pour votre première conférence et une grande salle pouvant contenir une centaine de personnes

pour les autres cours.

Cette large hospitalité de l'Institut Catholique est du meilleur augure. C'est un terrain neutre et très recommandable où bien des gens qui ne seraient pas venus à la Schola de peur de se compromettre ! viendront là. Je vous aurai certainement un auditoire d'élite et grâce à vos conférences vous verrez que le chant grégorien aura fait un grand pas à Paris.

Par le temps d'Houdard (68) qui court, il faut empoigner le clergé et tenir tête aux maîtres de chapelle qui ne voient dans le venin d'Houdard, Gevaert et autres faux grammairiens au fond qu'un moyen de 'mettre le doute' selon la formule à la mode.

Les 'f... de doute' comme l'on dit un peu crûment dans le langage des salons de notre fin de siècle sont nombreux. Pour les maîtres de chapelle cela sert leur paresse (...)

Le seul moyen de vaincre c'est par l'exécution. C'est pourquoi je me suis dit que nous ferons l'impossible pour vous prêter la main et chanter le mieux et le plus possible (...). Je connais déjà plusieurs artistes qui suivront toutes vos conférences, notamment Tiersot(...) " (69).

Les six conférences de Dom Mocquereau en 1897 et le dévouement de Perruchot à Saint-François-Xavier permirent de faire avancer la cause grégorienne. Mais ce fut surtout l'agrégation officielle de la Schola à l'Institut qui favorisa l'implantation des théories et de la pratique bénédictines. Ce rattachement fut décidé par un vote unanime de NN.SS. les Cardinaux, Archevêques et Evêques membres de la commission d'initiative de l'Institut, en sa séance du 6 juillet 1898, et sur la proposition de Mgr. Pechenard, recteur" (70).

(68) "G. Houdard, professeur libre à la Sorbonne et mensuraliste connu, publiait des articles de revues et de journaux dans l'intention de prouver que dans l'état actuel des études, une édition "princeps" des mélodies grégoriennes telle qu'elle était envisagée la Vaticane, n'était pas encore possible". (Dom P. Combe, op. cité p. 338).

(69) L.A.S. N°28 adressée à Dom Mocquereau et datée du 21 octobre 1897.

(70) T.S.G. 1901, p. 55 .

Deux chaires de musicologie y furent créées, l'une attribuée à P. Aubry, l'autre à V. d'Indy.

Pierre Aubry, archiviste et paléographe, traita particulièrement des méthodes et de l'histoire de la musicologie médiévale. Les Pères de Solesmes étaient conviés à continuer leurs conférences sur le plain-chant.

Bordes, heureux de ce nouveau succès, chercha aussitôt à établir une antenne provinciale de l'Institut parisien:

"Nous voilà rattachés à l'Institut Catholique avec mission de créer deux chaires de musicologie religieuse. C'est sous le couvert de la Schola le chant grégorien dans l'enseignement officiel. Ce n'a pas été sans peine et certains de NN.SS. se sont rebiffés mais nous avons fort bien conduit la manoeuvre et en faisant marcher notre état-major laïque, nous avons eu raison des résistances épiscopales (...). C'est pour nous la consécration; le droit de mettre notre rattachement sur nos prospectus va certainement donner confiance aux évêques, je pense, et nous aurons plus d'ecclésiastiques. Là ne se bornent pas nos efforts. M. l'abbé Batiffol vient d'être nommé recteur de l'Institut Catholique de Toulouse, nous allons y avoir une succursale, mais ceci entre nous bien entendu, car il faut manoeuvrer délicatement avec les Toulousains, il ne faut pas les avoir contre nous, il faut s'en servir tout en imposant nos idées. L'important c'est que nous soyons les maîtres de la doctrine et les forcions à nous seconder"(71).

(71) L.A.S. N° 41 adressée à Dom Mocquereau et datée du, 12 juillet 1898.

Cf. également la L.A.S. N° 43 où Ch. Bordes cherche des appuis à Toulouse.

7 - Charles Bordes et le "Motu Proprio"

Nous avons vu précédemment l'acharnement de la lutte que menaient en France et particulièrement à Paris les tenants de l'édition Pustet et les partisans des travaux bénédictins.

Ces divergences étaient encore aggravées par le clivage qui s'était instauré au sein même des défenseurs de Solesmes, principalement à cause de la rythmique grégorienne.

D'autres aspects, tel que par exemple l'intrusion du style théâtral dans le chant d'Eglise, ne pouvaient que freiner la délicate mais indispensable réforme du chant liturgique.

Cependant l'extrême prudence de Léon XIII, pendant les dernières années de son pontificat, précisément à l'époque où le privilège de l'Édition néo-médiévale devait cesser, permit à toutes les forces en présence de manifester leur conviction, voire leurs intérêts.

C'est ainsi que Haberl, responsable de cette édition maintenant caduque, et nommé depuis peu membre de la Commission pontificale pour la révision des livres choraux, lance une ultime attaque contre Solesmes.

"La citadelle de ces adversaires des livres choraux de Rome s'appelle Solesmes, par opposition à Ratisbonne. De là, une branche nouvelle de l'Ordre bénédictin exerce son action par la parole et la plume, en

faveur du 'chant traditionnel de Saint Grégoire pur et sans altération...'
 Les attaques ont commencé, nous acceptons la lutte sous la protection de l'autorité, dans l'intérêt de l'art sacré, avec les armes de la science..."(72).

Dans toute l'Europe, y compris la Bavière, à deux pas de Ratisbonne, les idées de Dom Pothier, Dom Mocquereau, Bordes ou Gastoué, s'imposaient progressivement.

A Rome, où la résistance était la plus forte, le renouveau s'amorçait : une chaire de chant grégorien avait été créée au Lycée Royal de Sainte-Cécile, Don Rella enseignait le Grégorien au Séminaire du Vatican, Perosi, ami de Bordes et de Mocquereau, inaugurait les mélodies solesmiennes à la Chapelle Sixtine (73).

(72) Musica Sacra de Ratisbonne (cité par Dom Pierre Combe, op. cit. p. 209).

(73) cf. Dom Pierre Combe, op. cit. p. 201:

Ceci ne se fait pas sans difficultés:Mgr Respighi écrit le 7 août 1902 à Ch. Bordes : " Je viens d'apprendre que les Ratisbonniens à Rome s'agitent de nouveau et qu'un nouvel acte de la S. Congrégation des rites nous menace.Je vous supplie d'envoyer au Cardinal Rampolla une protestation énergique contre une nouvelle faveur (à l'égard) des livres de Ratisbonne" (Dom Combe, p.243).

Au même moment (du 7 au 10 août 1902) à Bruges, à l'occasion des Assises musicales de la Schola Cantorum, Charles Bordes impose avec succès le chant grégorien traditionnel devant 400 congressistes de 8 pays différents.

Cette "drôle de guerre" devait définitivement être enrayée lorsque le patriarche de Venise, le Cardinal Sarto, fut élu pape en août 1903.

Ch. Bordes ne peut retenir sa joie :

"Et nous blaguions tranquillement et Sarto était nommé pape. Après cette sublime veine scholastique, il n'y a plus rien à dire. L'étoile existe... C'est un coup énorme. Il faut absolument en première page du mois d'août [de la Tribune] un court article en Didot majestueux sur les regrets du pauvre Leo et un salut en l'honneur de Sarto (c'est un grand jour pour la musique religieuse). Faire suivre l'article des alinéas essentiels de la lettre pastorale de Sarto publiée dans la Tribune en 1895.

Est-ce inouï ! Nous détenons au moins une bulle " (74).

Cette lettre importante nécessite certaines précisions. La nouvelle élection, que Bordes n'osait espérer, imposait désormais au sommet de la hiérarchie catholique un homme décidé, que le créateur de la Schola avait toujours pris comme modèle suprême. En 1893 le Cardinal Sarto avait déjà écrit un Votum "composé d'un mémoire sur la réforme de la musique sacrée et du projet de nouveau Règlement de la musique sacrée, préparée par le Père Santi (75), en partie avec l'aide de ses amis de Solesmes" (76). L'impact de ce Votum fut amplifié par sa Lettre Pastorale du 1^o mai 1895 que Bordes, enthousiaste,

(74) L.A. B.N. N°20 adressée à P. Aubry et datée du 8 août 1903.

(75) Ce dernier, après des réticences, avait fini par être totalement convaincu des arguments de Dom Mocquereau lors de leurs nombreuses entrevues à Rome et à Solesmes.

(76) Dom Pierre Combe (op. cit. p.183).

imprima aussitôt dans le 1er numéro de la Tribune de St. Gervais. Ce dernier confie quelques jours après la nomination de Pie X :

"Nous pouvons avouer avec orgueil que ce document mémorable [La lettre pastorale] fut, à proprement parler, le résumé des articles organiques fondamentaux de la Schola Cantorum, née, on s'en souvient, au moment même de la publication du fameux décret de 1894, qui faillit en arrêter la création " (77).

Après l'engagement sans équivoque du Cardinal Sarto aux côtés de Solesmes, il n'est pas surprenant que l'une des premières grandes décisions du nouveau pape fut de publier une loi canonique, sous forme d'Instruction sur la musique sacrée, désormais célèbre sous l'appellation de MOTU PROPRIO du 22 novembre 1903.

Nous extrayons de cette véritable charte musicale un court passage destiné à montrer la convergence entre les principes appliqués déjà par Bordes depuis plus de dix ans et le code juridique de la musique sacrée élaboré par le Pape (78).

" Ces qualités [art vrai et universel] se rencontrent à un degré suprême dans le plain-chant grégorien (...) le seul chant que [l'église] ait hérité des anciens Pères, qu'elle a jalousement gardé depuis de longs siècles dans

(77) T.S.G. juillet 1895, pp. 5 et suiv).

C'est nous qui soulignons le passage central de cette citation, extraite d'un article de Bordes:

Léon XIII, Pie X et le chant religieux, paru dans la T.S.G. d'août 1903, pp. 265 à 268).

Dans cette lettre pastorale, Sarto affirmait que le chant grégorien authentique et la polyphonie palestrinienne devaient servir de modèle à toute la musique religieuse.

(78) L'intégralité du Motu Proprio a été traduite dans la T.S.G. de janvier 1904 (pp. 5 à 14).

ses manuscrits liturgiques, qu'elle propose directement aux fidèles, qu'elle présente exclusivement en certaines parties de la liturgie, et que les travaux les plus récents [ceux de Solesmes] ont si heureusement restitué dans son intégrité et sa pureté(...) On aura soin de restituer, au moins près des principales églises, les antiques Scholæ Cantorum, comme on l'a déjà pratiqué avec d'excellents résultats en bon nombre de lieux. Il n'est point difficile à un clergé zélé d'instituer même de telles Scholæ dans les petites églises et celles de campagne " (79).

"Ces deux hommes entièrement dévoués à l'art sacré devaient se rencontrer à Rome à l'occasion du treizième centenaire de St. Grégoire le Grand .

Charles Bordes, représentant officiel de la Schola Cantorum aux fêtes grégoriennes, nous décrit toute la pompe de cette cérémonie où 60.000 personnes avaient été invitées Saint-Pierre !

"Le chœur grégorien, placé dans le bras droit du transept se composait de plus de 1200 chanteurs divisés en deux groupes. Le premier de ces chœurs, ou Schola, était dirigé par Dom Laurent Janssens (...)Le second, composé de moines de tous les monastères de Rome, chantait les réponses (...)Tous avaient en mains l'édition bénédictine"(80).

Après avoir assisté aux séances du Congrès grégorien et à la messe célébrée à Saint-Pierre par le Souverain Pontife le 11 avril 1904 Ch. Bordes sollicita une entrevue avec le Pape , que ce dernier accorda. Pie X fit part à son invité de sa satisfaction:

(79) Bordes s'était toujours battu pour décentraliser l'apprentissage du grégorien dans les moindres villages (cf. à ce sujet son article paru dans la T.S.G. de sept 97, pp.35&sq.) "Un lutrin grégorien"
 (80) T.S.G. mai-juin 1904, p.131.

"Je connais(...)les difficultés que doit rencontrer cette réforme, je sais les résistances auxquelles elle doit se heurter; ce n'est point l'oeuvre d'un jour que de chasser de l'église les musiques de danse et d'opéra, de ramener les musiciens chrétiens à l'étude de l'art grégorien et de l'art polyphonique du XVI^e siècle, de restituer au chant liturgique sa pureté primitive. Il faut combattre de mauvaises traditions qui sont invétérées, lutter contre la routine du public (...)

J'aime toutes les musiques (...) j'aime Bach, les grands symphonistes et même les chefs-d'oeuvre de l'Opéra; mais je veux que l'opéra reste au théâtre : ces musiques-là sont admirables, mais ce n'est point leur place à l'église(...)

Continuez donc votre oeuvre (...) je vous promets que votre école recevra bientôt un témoignage public de l'intérêt que nous portons à ses efforts. Vous verrez que peu à peu tout le monde viendra à vous "(81).

Comme l'avait promis Pie X , Charles Bordes recevait, au nom de la Schola, un bref adressé le 11 juillet 1904, dont voici l'essentiel:

"Il nous est fort agréable, comme on peut le comprendre, de constater les efforts de ceux qui par leur travail et leur habileté hâtent la réussite du projet que Nous avons longuement médité, de ramener le chant liturgique à sa règle première. Parmi eux, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, longtemps avant que Nous eussions rendu une ordonnance sur la musique sacrée, aviez déjà institué une Schola Cantorum conforme à Nos vœux et qui ne cessez de propager le légitime enseignement du chant grégorien " (82).

(81) T.S.G. mai-juin 1904, pp.133 & 134.

(82) d'Indy (Vincent) et ses collaborateurs:
La Schola Cantorum depuis sa fondation jusqu'en 1925, Paris, Bloud & Gay, 1927, p.93.

Lius P. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam benedictionem - Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciant, quicumque illud propositum, quod. mutare in vicinis, cantibus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciant expediri. In hoc numero nominamus peculiarem debere locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset; Scholam Cantorum estis ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habet tibi, quam mereris, a Nobis laudem, gratiaeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque respectare. Deo adjuvante, fructus Interca caelestium auspiciis munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolica benedictionem amantissime in Domino impartimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 21 Julii an. MDCCCCLV, Pontificatus Nostrae anno primo.

Pius P. X

Bref du 11 juillet 1904 adressé par
le Pape Pie X à Charles Bordes
(T.S.G.)

8- Chant grégorien et musique religieuse moderne.

L'une des idées - chère aussi bien à Pie X qu'à Charles Bordes- fut de considérer le chant grégorien, enfin restauré dans sa plénitude originelle, comme apte à engendrer, même à l'époque contemporaine, d'autres oeuvres religieuses viables aussi bien sur le plan esthétique que dans le domaine du sacré.

Ce sentiment exprimé dans la lettre pastorale du Cardinal Sarto, fut pratiquement exploité par Ch. Bordes dès la création de la Schola Cantorum. Afin de favoriser ce type de compositions religieuses, ce dernier institua des concours dont nous trouvons régulièrement la critique dans la Tribune de Saint-Gervais. Ces concours ne concernaient pas seulement la musique monodique, mais également des oeuvres polyphoniques et même certaines pièces d'orgue inspirées par le Grégorien.

"En musique religieuse moderne, ne craignons pas de le redire, la Schola Cantorum cherche une voie nouvelle. Pour résoudre ce problème, il ne faut donc pas copier[servilement] les anciens démarquer leurs oeuvres ou imiter les modernes en utilisant toutes les ressources que l'art actuel peut mettre à notre disposition.

L'Allemagne, la Belgique et même la Suisse nous ont devancé. Ces différents pays nous donnent l'exemple, marchons sur leurs traces. Les sociétés de Ste. Cécile ont produit beaucoup. Ces travaux sont toujours remarquables par le respect de l'idée liturgique. Souvent l'inspiration laisse à désirer. Néanmoins, de tous

ces efforts il s'est dégagé peu à peu une forme qui, sans être parfaite, est digne de frapper l'attention. En France, nous sommes encore à la période des tâtonnements. C'est la raison pour laquelle nos premiers concours n'ont pas produit tous les résultats attendus" (83).

Dans son article sur "l'emploi de la musique figurée", Bordes s'applique à tracer un parallèle entre le chant grégorien et la musique figurée. Il en profite pour préciser son point de vue sur la nature des oeuvres souhaitées aux concours de la Schola:

"Nous voudrions faire naître en France une musique religieuse plus musicale, si l'on peut dire, que la musique de la "Coecilien Verein", moins formulaire, plus sentie et tout aussi liturgique, c'est à dire une musique rigoureusement asservie au texte, simple de moyens, toujours chorale et particulièrement vocale, fuyant toute affectation harmonique, n'employant la dissonance qu'avec réserve, à la manière des maîtres de la dernière période du contrepoint vocal" (84).

Faisant suite à cet article, nous trouvons un compte-rendu des concours de mai et juin 95 nous éclairant sur les idées de Bordes concernant les pièces instrumentales:

"Le second concours pour la composition d'un morceau d'orgue a été relativement plus heureux que le premier (...) Les mélodies grégoriennes peuvent, à notre avis, engendrer toute une floraison nouvelle de musique d'orgue si l'on veut bien en approfondir et les modalités et les rythmes. Quoi de plus gracieux et de plus liturgique à la fois en fait de

(83) T.S.G. avril 95, p.10 .

(84) T.S.G. juin 95, p. 8 .

versets d'orgue que l'harmonisation choisie d'un verset alleluïatique, si l'on observe bien les cadences et les repos. L'improvisation sur des thèmes composés de formules grégoriennes accouplées et développées ensuite d'après les exigences de notre musique ne peut donner que des effets très heureux. Il y a là pour l'organiste, soucieux de faire du nouveau avec du vieux (...) de très bonne musique qui nous sortira des cataclysmes à l'orgue, du tonnerre, des chœurs de chèvres etc.. 'comme le faisait remarquer avec tant d'humour M. Widor'(85).

Dans cette nouvelle initiative, le fondateur de la Schola n'hésitait pas à solliciter ses amis, musiciens déjà chevronnés, à encourager par leurs propres oeuvres la jeune génération comme en témoigne cette lettre envoyée à Guy Ropartz:

"Revenons à l'Ave Maria. D'abord merci de votre dédicace, j'en suis ravi. Maintenant parlons de notre concours. A première idée j'ai pensé que vous blaguiez: si Guilmant tout comme moi voulait vous mettre hors concours? . Puis après réflexion nous avons pensé que vous avez parfaitement raison de vouloir donner l'exemple à nos cadets. Aussi, si cela vous agrée, voici ce que nous avons décidé de mettre dans la Tribune :

Concours pour l'Ave Maria:

1° prix à l'unanimité (hors concours)

M. Ropartz, Directeur du Conservatoire de Nancy.

2° prix:

M. Rycloud, maître de chapelle à Bruges.

M. Guy Ropartz nous ayant envoyé son Ave Maria pour notre Répertoire moderne a tenu à concourir pour "donner l'exemple à ses cadets". Trop flattés de sa généreuse intention, nous espérons que son exemple sera suivi et que nos jeunes compositeurs les plus en vue voudront

bien comme lui travailler pour notre Schola
et édifier ainsi une véritable école de
musique religieuse française "(86).

Bordes lui-même nous a laissé quelques oeuvres
répondant à ces critères, comme par exemple les
Cantiques à la Vierge , les Antiennes à la Vierge ,
l' Ave Maria (à 4 vx.) , l' Ave Regina (4 vx.)
Fili , quid fecisti , dialogue spirituel à 4 voix
mixtes, l' Alma Redemptoris:

Sur l'Alma Redemptoris
Paraphrase de l'antienne liturgique

Moderato. Les femmes Les hommes Ch. Pr. Duc

1. O Mère du Christ, ô matrice, L'âme d'Ille obéit à nos accents. Filie pure et Vierge d'Ille, Déesse Surtout, Combuisse et chancelante
2. Elle aime en plus qu'en l'appôte, Boire des divines paroles, Et l'âme se tait, qu'elle soit. Ses embrassements maternels.
3. L'âme se souvient à une telle Vierge, Vaguant sur les flots d'ici bas. D'un grand gouvernail qui chancelle. Elle se dresse, l'appôte de son bras.
4. Mais un grand feu vient de l'âme, D'Ille, de l'âme maternelle. D'Ille se relève, qui se tait, L'âme se dresse, l'appôte de son bras.
5. L'âme d'un enfant, ô merveille! Vierge, l'âme se tait, D'Ille se relève, qui se tait, L'âme se dresse, l'appôte de son bras.

Fac-similé de l' Alma Redemptoris
de Bordes, écrit par un de ses amis
(document personnel)

Une fois de plus, cet homme assailli par les nombreux projets qui le hantaient, savait toujours relier ses idées généreuses au prolongement concret de l'action. Pionnier du retour à la mélodie sacrée grégorienne, il essaya de relier cette nécessaire resurgence à la musique religieuse moderne qui s'était fourvoyée, aussi bien sur le plan vocal qu'instrumental, dans le piège de l'expression théâtrale.

Amédée Gastoué, son fidèle ami médiéviste, disait de Ch. Bordes:

"Vous l'avez remarqué: à de certaines époques, il y a dans l'air comme des idées flottantes, émises de-ci, de-là ; il se trouve en général, à point donné, un homme, ordinairement un seul, qui incarnant en lui le génie de ces idées, en devient comme le centre. Dans le creuset de l'activité humaine, il se forme au moment voulu un cristal vital et intelligent, autour duquel la masse entière prend, de plus en plus dense, à mesure qu'elle se serre près du noyau initial. De tous côtés, elle diffuse sa force et sa radiation. Dans le domaine de la musique d'église, Bordes fut ce cristal pur, (...) pour porter le signe de ralliement, pour indiquer le chemin à suivre à ceux qui, confusément ou avec perspicacité, aspiraient à la réforme d'un art vicié dans ses applications!" (87).

(87) T.S.G. N° spécial déc 1909, p. 6 .

CHAPITRE VIII

REVELATION DE LA MUSIQUE POPULAIRE

1-A la recherche de la musique populaire

- a- Eléments historiques
- b- "Le Chant Populaire"
- c- Aide aux collecteurs de musique populaire
- d- "Les Chansons de France"
- e- Le Congrès de chant populaire de 1906
à Montpellier.

2-La musique basque

- a- Approche de la musique euscarienne
- b- Influence de la musique populaire basque
sur la musique de Ch. Bordes
 - contexte historique
 - utilisation directe de timbres populaires
 - Suite basque
 - Rhapsodie basque
 - Exploitation des rythmes basques
 - Les quatre Fantaisies rythmiques
- c- Un drame basque : Les Trois Vagues
 - Nationalisme musical
 - L'imagination théâtrale de Bordes
 - Le Livret
 - Les documents de la Bibliothèque de l'Opéra
 - Esquisses musicales

CHAPITRE VIII

REVELATION DE LA MUSIQUE POPULAIRE

"Un peuple qui ignore
ses chants populaires
ne connaît pas son âme"

Bourgault-Ducoudray (1)

1- A la recherche de la musique populaire

a- Eléments historiques

L'une des équivoques - et non des moindres- de la musique populaire, réside dans le douloureux antagonisme entre la musique traditionnelle et l'art savant. La frontière qui sépare ces deux mondes n'a fait que se creuser au cours des derniers siècles.

Si pendant la Renaissance, la prodigieuse richesse de la polyphonie vocale s'explique en partie par l'influence de la tradition populaire, ces rapports privilégiés et fructueux devaient s'altérer progressivement et en particulier pendant le "Siècle des Lumières ":

(1) cf. introduction de la revue Chansons de France
Paris, Schola Cantorum, juillet 1900.

"Au début du XVIII^e siècle, les collecteurs et éditeurs arrangeaient les chansons selon le goût cultivé et écartaient ou altéraient les mélodies trop étrangères au style savant par leur couleur tonale, leurs rythmes irréguliers ou leur structure asymétrique"(2).

Ces contingences pseudo-esthétiques liées aux concessions d'une mode tournée vers la production du terroir seront à l'origine d'un véritable maquillage harmonique qui avait comme principale vertu de permettre une plus grande tolérance du public citadin face à la musique rurale. Alertés par le tarissement de cette source vive dont l'importance esthétique et sociale n'échappait à personne, les écrivains se réclamèrent en premier de la tradition, sans échapper parfois à un lyrisme proche du rousseauisme.

Goethe, sous l'impulsion de son ami, J.G. Herder, parcourt la campagne à pied, à la recherche de la sève populaire. Les frères Grimm leur emboîtent le pas, dans ce retour nostalgique.

(2) During (J) Article "le Folklore"
in Honneger, Sciences de la musique
tome I, p. 392.

En France, il faut attendre l'avènement du second Empire pour que ce vaste mouvement se manifeste d'une façon sensible (3).

Napoléon III encouragea les recherches dans ce domaine ; par l'intermédiaire de son Ministre de l'Instruction, Hippolyte Fortoul, responsable d'une commission de littéraires et de scientifiques, il centralisera six volumes in-folio intitulés Les poésies populaires de France (4).

Les auteurs de ce volumineux rapport ne se doutaient pas encore que cette anthologie de la mémoire collective pouvait présenter un réel intérêt musical. L'approche musicologique de la mélodie populaire dans notre pays se fit successivement par trois authentiques musiciens qui y consacrèrent leur vie:

Bourgault-Ducoudray, J. Tiersot et P.L. Coirault.

Le deuxième d'entre eux, ami intime de Ch. Bordes, indique de façon précise comment le jeune élève de Franck découvrit la portée profonde de notre folklore:

- (3) Selon Michel Faure dans sa recherche sur la Musique et Société du second Empire aux années vingt (Paris, Flammarion, 1985, p.251), cette tendance est indissociable d'une connotation politique, surtout à la fin du XIX^e siècle. "La multiplication des communications et des écoles décloisonne les provinces. La France, au gré des conservateurs, change trop vite. Une Société des traditions populaires se fonde en 1885. Une revue l'accompagne. Toutes deux visent à "régénérer l'un par l'autre l'esprit et le coeur" afin de "reconstituer" la société "désagrégée" (...). Ne nous y trompons pas: l'obsession musicale du folklore caractérise toute l'Europe bourgeoise. Le problème de la bourgeoisie, c'est le peuple. Même si elle ne l'avoue pas, sa musique le sait (...). De Weckerlin à Maurice Emmanuel en passant par Julien Tiersot et Bourgault-Ducoudray (...) ils s'intéressent soit aux chansons de notre fonds agraire ancestral, soit aux chansons plus récentes de notre civilisation urbaine. Affaire de conscience sociale. Affaire d'orientation politique ..."

- (4) On peut consulter ces volumes à la B.N.

"Reculons donc (...) jusqu'au soir de la première audition de chansons populaires françaises qui fut donnée au Cercle Saint-Simon au printemps de 1885 (...) Bordes y assistait, comme un des auditeurs les plus intéressés et les plus ravis. Gaston Paris avait ouvert la séance par une conférence, la première de ce genre qui ait été faite à Paris (...) Le programme de cette audition comprenait, outre des chansons populaires proprement dites, révélées pour la première fois en ce jour (par exemple Jean Renaud, qui bouleversa l'auditoire), quelques groupes de chants des provinces en possession d'une langue particulière: des chansons bretonnes, présentées par (...) Quellien, "le Barde"; puis des chansons basques, parmi lesquelles figurait la cantilène mélancolique et savoureuse, de ligne svelte et précise:

Chorinoak kaiolan

(l'oiseau dans sa cage chante tristement)
Bordes l'écouta en extase ! ce fut pour lui comme la suggestion d'une musique inconnue, sortie de l'autre monde !
Il résolut de s'en aller à la source d'où coulait cette mélodie, pour s'en abreuver et en recueillir le flot généreux" (5).

Avant de se pencher sur les recherches de Ch. Bordes, collecteur de musique populaire et compositeur exploitant cette richesse découverte sur le terrain, abordons tout d'abord ses ambitieuses réalisations destinées à propager et à sauver cette langue musicale ancestrale.

(5) Tiersot (Julien): Ch. Bordes et la chanson populaire
in T.S.G. décembre 1909, pp.20 à 26.

b-"Le Chant Populaire "

Pendant les Assises de Niort, les 19,20 et 21 mai 1896, de nombreux sociétaires suggérèrent à Ch. Bordes de compléter les publications, déjà nombreuses, de la Schola Cantorum, par une collection nouvelle, spécialement adaptée aux chœurs modestes, abordant de préférence un répertoire d'essence populaire.

Un mois après, le jeune directeur de la Schola a déjà arrêté avec précision un projet dont il donne la primeur à Guy Ropartz:

" Nous venons d'entreprendre (Encore !) notre collection" Le chant populaire", petits recueils de cantiques, pièces pour les Saluts, de 4 sous par petit livre. Et j'ai pensé réunir les petites plaquettes locales à l'usage des provinces où l'on chante encore des choses bien, vestiges de vieilles liturgies disparues ou cantiques en langue vulgaire ou patois. Je vais en faire en basque. Voulez-vous m'en faire un en breton que nous vendrions en Bretagne. Ce serait, je crois, un excellent moyen de diffusion de la Schola, un véhicule de mes sales principes et en même temps un travail charmant pour les artistes et les érudits. Il ne faut pas que le fascicule en 14/26 raisin ait plus de 25 pages, c'est vous dire qu'il en faudra consacrer plusieurs à chaque pays. Commençons par un premier fait avec beaucoup de soin et très joli de musique.

Trouvez un curé bien breton pour la revision du texte comme j'ai un docteur basque pour mes textes Euskarra. Cela sera une branche

inattendue de la Schola qui sera fort goûtée: conserver dans leur milieu les mélodies vraiment populaires de l'église locale.

Après ma centralisation de l'autre jour, vous ne vous attendiez pas à celle-là !" (6)

Un an après, Bordes confirme à son ami breton que

"les Kanouennon Santel sont à la gravure. Je ne puis vous dire lequel est le plus épatant mais je suis sûr que le trio sacro saint Paul Dukas, Guy Ropartz et Ch. Bordes n'ont pu se tromper là-dessus" (7).

Le Chant Populaire comportait deux séries, l'une sur des sujets religieux (chants en latin, ou en langue vulgaire), l'autre sur des sujets profanes.

La commission responsable de cette parution était composée de A. Guilmant, V. d'Indy, F. de la Tombelle, Ch. Bordes et A. Pirro.

Ces derniers décidèrent d'instituer un concours pour encourager les deux domaines suivants:

-Ecrire des poésies populaires sur des timbres donnés.

-Mettre en musique des "poésies bien rythmées" (8) dans le style populaire.

(6) L.A. B.N. N°42, écrite de Paris le 22 juin 1896.

(7) L.A. B.N. N° 52, écrite de Paris le 26 nov 1897. Le recueil des Kanouennon Santel se compose de douze cantiques populaires bretons, révisés par M. l'abbé Biles. Edition avec accompagnement Paris, bureau de la Schola Cantorum.

(8) T.S.G. décembre 1896, pp.183 à 186.

Schola Cantorum
 SOCIÉTÉ DE MUSIQUE RELIGIEUSE
 15, rue Stanislas, 15
 PARIS

Bulletin de Souscription au « Chant Populaire »

Je soussigné, _____
 désire souscrire au CHANT POPULAIRE de la Schola Cantorum et m'engage à
 verser la somme de 30 centimes au reçu de chacune des plaquettes de cette
 collection.

SIGNATURE

T.S.G. juin 1896

Ch. Bordes précise au sujet de ce concours, que :

"le véritable sentiment de la musique populaire s'est bien plutôt maintenu chez les illettrés des campagnes: c'est à eux qu'il faut en demander le secret (...) Actuellement encore, notamment au Pays Basque où les exemples ne se comptent plus tant ils sont fréquents, les improvisateurs populaires (9), aux jours de fête sur la place publique, ou même isolés dans le grand recueillement de la nature, composent d'innombrables couplets sur un timbre musical qui leur est donné ou qu'ils trouvent dans leur mémoire. C'est donc être fidèle à la tradition populaire que d'inviter le poète à écrire des vers sur un chant donné" (10).

(9) on les nomme les Pertzulari .

(10) in T.S.G. déc. 1896, p. 184.

c- aide aux collecteurs de musique populaire

L'intention de la Schola était donc d'essayer de maintenir en vie la créativité d'essence populaire. Cette tentative, qui pouvait paraître artificielle reposait néanmoins sur une réalité qui, bien que s'estompant de plus en plus, était encore vivante au Pays basque.

L'autre souhait, plus réaliste, était de recueillir, avant qu'il ne soit trop tard, la richesse de nos chants populaires. Bordes, conscient du retard de la France dans ce domaine et de l'insuffisance de l'action isolée de quelques collecteurs, décida d'encourager cette recherche sur le terrain en organisant un nouveau concours, dont voici l'essentiel du règlement :

"La Tribune de Saint-Gervais met au concours un recueil de douze à quinze chants populaires français.

Règlement

I-Il sera attribué deux cents francs de prix offerts par la Schola Cantorum et cent francs avec une médaille par la Société des études historiques. La division à trois ou quatre prix sera faite par les soins du jury. En outre, les six recueils classés les premiers seront imprimés aux frais de la Schola et pour chacun cent exemplaires seront mis à la disposition des auteurs.
(...)

IV-Le jury se compose de M.Vincent d'Indy, président ; de MM.Charles Bordes, directeur des Chanteurs de Saint-Gervais, Jules Combarieu , docteur es lettres, Inspecteur d'Académie, Fr. Funk-Brentano , docteur es lettres, bibliothécaire

à l'Arsenal, Tabournel, Julien Tiersot, bibliothécaire au Conservatoire de musique, membres; de MM. Pierre Aubry et Gaston Duval, archivistes paléographes, secrétaires " (11).

Pour imposer une certaine rigueur musicologique au collectage proposé, des instructions complémentaires au règlement précisaient que:

"le nombre des pièces à recueillir est fixé à quinze au maximum pour inviter par là les concurrents à choisir dans les chants populaires d'une province surtout ceux qui leur semblent les plus caractéristiques et mériter davantage d'être retenus (...)

En tête de chaque pièce on devra, autant que possible, donner l'indication de la provenance, du village, de la personne qui l'aura chantée.

En ce qui concerne le texte littéraire, on demande aux concurrents de donner une transcription aussi simple que possible du patois parlé, sans surtout chercher à le franciser. De même, le jury saura gré aux concurrents de joindre des notes explicatives, si le texte d'un chant comporte des allusions à des faits historiques locaux ou à des usages spéciaux à la province.

Quant à la musique, il faut naturellement une notation très exacte " (12).

Ces quelques annotations sont significatives de la volonté délibérée de Ch. Bordes de supprimer définitivement le prisme de la sentimentalité ou de la nostalgie dans la redécouverte du fonds musical populaire et de donner à cette étude une véritable méthodologie et des garanties scientifiques.

(11) cf. instructions et règlement des concours de chant populaires in T.S.G. 1903 p.187.

(12) T.S.G. 1903, pp. 187-188.

d- Les Chansons de France

A une époque où les opinions politiques étaient abruptes et sans concession, où des groupes partisans s'affrontaient pour défendre farouchement leurs convictions artistiques, fanatiques du maître de Bayreuth ou résolument anti-wagnériens, adorateurs de Claude de France ou ennemis jurés de la troublante évanescence de Pelléas, gardiens des bastions scholistes ou disciples hargneux du Conservatoire, le sourire et la foi musicale ardente de Charles Bordes firent des prodiges : la grande Emma Calvé rencontre de façon insolite la chanteuse populaire Yvette Guilbert, l'austère directeur de l'Ecole de la Rue Stanislas côtoie le nouveau responsable de la rue du Faubourg Poissonnière, les poètes tels que Frédéric Mistral ou Alphonse Roque-Ferrier fréquentent les folkloristes Bourgault-Ducoudray, Déodat de Séverac ou Julien Tiersot.

Le nouveau creuset où de nombreuses personnalités du monde artistique suivent des routes souvent divergentes s'appelle la Société des Chansons de France dont l'instigateur n'est autre que ce discret maître de chapelle, offrant une fois de plus l'exemple de sa générosité communicative et galvanisant les initiatives et les profondes aspirations de tous.

Cette "société", dont une revue de musique populaire devait paraître tous les trimestres (13) annonçait dans le premier numéro de juillet 1906

(13) Directeur : Ch. Bordes
 Rédacteur en chef : Jean Pouiegh
 Administrateur : Alexis Rouart.

les buts qu'elle s'était fixés:

"M. Charles Bordes, que l'on sait un fervent de la chanson populaire, vient de réunir un certain nombre de musiciens amis de la chanson française, afin de créer, sous les auspices de la Schola Cantorum un nouveau groupement qui se propose de recueillir les trésors épars de la chanson française, soit dans la mémoire du peuple, soit dans les bibliothèques et d'en encourager la publication et l'exécution" (14).

Avant même que la Société fut virtuellement constituée, un concert fut donné, le 30 décembre 1905, à la salle des Agriculteurs, rue d'Athènes.

Yvette Guilbert interpréta plusieurs chansons en particulier Les Cloches de Nantes "dont elle fit tout un drame, puis les ravissantes et capiteuses chansons de nos maîtres du XVIII^e siècle pour lesquelles M. Déodat de Séverac écrit un Commentaire musical tout à fait charmant " (15).

Les Chanteurs de Saint-Gervais proposèrent, au cours du même concert des oeuvres de Baïf et Ronsard mises en musique par Claude Lejeune, R. de Lassus, ainsi que quelques chansons à boire de Bousset, composées pour les petits soupers de la duchesse de Bourgogne (16).

(14) "Chansons de France" du 1^o juillet 1906.
(la Société fut fondée après la séance du 25.12.1905).

(15) Cinq airs du XVIII^e siècle, harmonisés par Déodat de Séverac et chantés par Y. Guilbert, figurent dans la partition éditée par Rouart.

(16) cf. articles dans le Figaro des 28 & 29.12.05
En 1907, Ch. Bordes fera éditer par Rouart 5 airs sérieux et à boire de Bousset.



LA SOCIÉTÉ LES CHANSONS DE FRANCE

Fondée par M. Ch. Bordes
Et un groupe important de Folkloristes, le 25 décembre 1905
A la Schola Cantorum de Paris
en une première Assemblée générale, présidée par M. BOURGAULT-DECOUDRAY

COMITÉ D'ORGANISATION

CH. BORDES : J. PLANTASIS : LOUIS LALGY : A. BOUART et DÉODAT DE SÉVÉRAC

COMITÉ DE PATRONAGE

P. AUBRY : BESCHERMIE-FRUMENT : BOURGAULT-DECOUDRAY : CH. BORDES
CH. BRUN : EDMOND CALVÉ : GABRIEL FACRÉ : YVETTE GUILBERT
André HALLAYS : VINCENT D'INDY : FRÉDÉRIC MISTRAL : PÉRILOU et JULIEN TIERSOT

BUT DE LA SOCIÉTÉ

Recueillir et publier le plus de chansons populaires françaises en plaquettes modestes et accessibles à tous.

Un journal "Les Chansons de France" est créé comme organe de la Société. Ce journal, bulletin de la Société, paraît tous les trois mois et contiendra les comptes rendus et annonces diverses de la Société et des chansons.

COTISATIONS. — MEMBRES HONORAIRES : 20 francs. MEMBRES ADHÉRENTS : 5 francs.
Ces souscriptions donnent droit à la réception du journal.

Editeur de la Société, M. ALEXIS BOUART, 18, boulevard de Strasbourg, à Paris, et le Bureau d'édition de la Schola Cantorum, 257, rue Saint-Jacques, à Paris.

Le premier numéro du Journal Les Chansons de France, vient de paraître avec articles et lettres intéressantes de MM. Bourgault-Decoudray, F. Mistral, Gabriel Facré, Vincent d'Indy et plusieurs chansons populaires choisies.

Sous presse : Douze chansons du Languedoc, recueillies par M. CH. BORDES et présentées au Congrès de Montpellier. Textes languedociens, revus et colligés par M. ALEXIS BOUART-FEBBER.

On s'inscrit à Paris, 18, Boulevard de Strasbourg et au Bureau d'Édition, de la Schola Cantorum, 257, rue Saint-Jacques.

à Montpellier, pendant le Congrès, chez Lagniez, marchand de musique, rue de la Loge.

Dans le même numéro des "Chansons de France", des articles ou des lettres écrits par les principaux protagonistes de la Société donnent une idée assez précise des buts poursuivis par ses fondateurs:

"La mélodie populaire, capricieuse et libre, fille indomptée de l'instinct, est le réservoir éternel des formes rythmiques et modales. C'est la fontaine de jouvence à laquelle va puiser l'art savant, aux époques d'appauvrissement et de fatigue. La musique moderne qui, depuis 300 ans, vit sur le fonds harmonique provenant de l'emploi exclusif de deux modes, le majeur et le mineur, comprend enfin, malgré l'opulence de son développement technique, ce qui manque pour se renouveler et se rajeunir (...) Cette "liberté" de la mélodie populaire deviendra un facteur puissant de l'Education Nationale " (17).

Un peu plus loin, Mistral, écrivant de Maillane le 8 mai 1906, encourage Ch. Bordes:

"Rien de plus charmant comme ces naïves rhapsodies, dont le thème est plus ou moins commun à tous les peuples mais dont les variantes ont pris, dans chaque nation une forme spéciale qui représente leurs gens.

Les cantilènes, mises en oeuvre dans les épopées nationales, l'Odyssée, l'Eneïde, et la Bible elle-même sont des échos de l'âme humaine et de ses instincts poétiques aux époques où la mémoire était le seul moyen de conserver par la chanson les faits touchants ou héroïques de la tradition populaire. (...) Si votre publication pouvait rendre à notre peuple un peu de cette poésie qui est la joie de l'âme en fleur, vous auriez, cher Monsieur, versé à l'assoiffé le verre d'eau pure qui le restaure " (18).

(17) Bourgault-Ducoudray in "Chansons de France " de juillet 1906, p.4.

(18) "Chansons de France" 1^o juil 1906, p.5.

Gabriel Fauré, l'un des tenants les plus authentiques de notre école nationale, fait part lui aussi de son intérêt à l'égard du patrimoine populaire. Il affirme au véritable fondateur de la Société:

"Vous atteindrez ainsi un double but: réveiller et retenir l'intérêt que méritent nos chansons populaires véritables et très poétiques reflets de la diversité de caractère que représentent nos provinces, et apprendre aux musiciens français à quelle source ils peuvent puiser des inspirations s'ils veulent contribuer à la renaissance d'un art vraiment national" (19).

La revue des "Chansons de France" fut un véritable kaléidoscope de la poésie et de la musique régionales. Vincent d'Indy, fin connaisseur du Vivarais, fut suivi par ses pairs : J. Poueigh (Gascogne et Haut-Languedoc), R. de Castéra (Landes), Ladmirault (Bretagne), Plantadis (Limousin), Moreau (Cotentin et Manche), Tiersot (Bresse). Il se tissait dans cette même revue, tout un réseau étroit de filiations unissant les différentes facettes de timbres connus dont le tronc commun donnait de nombreux bourgeons régionaux.

C'est ainsi que le numéro de janvier 1907 présentait six versions des "répliques de Marion" (berrichonne, bretonne, messine, languedocienne, provençale et quercinoise). Les Chansons de France survécurent à leur fondateur puisque leur parution se prolongea jusqu'en Octobre 1913.

(19) "Chansons de France" 1^o juil 1906, p.5.

e- Le Congrès de Chant populaire
de 1906 à Montpellier.

VILLE DE MONTPELLIER

Les dimanche 3, lundi 4, mardi 5 et mercredi 6 juin 1906

Assises musicales de la Schola Cantorum

(CONGRÈS DU CHANT POPULAIRE)

Organisées par la Section de Propagande de la Schola

Directeur : **Ch. BORDES**, fondateur de la Schola

PRÉSIDENTS D'HONNEUR

Sa Grandeur Mgr de CABRIÈRES
ÉVÊQUE DE MONTPELLIER
PRÉSIDENT DE LA SECTION BELGIQUE

M. Frédéric MISTRAL
PRÉSIDENT DE LA SECTION PROÇÈSE

A.R.S.C. mai 1906

Les journées de ces assises furent l'une des plus belles réalisations de Charles Bordes pendant sa retraite montpelliéraine. Il entendait donner au congrès un éclat tout particulier et souhaitait, selon son propre aveu, que ces fêtes deviennent le symbole du "ressaisissement de la conscience nationale et du réveil du traditionnalisme" (20).

La présence à la présidence d'honneur de l'Evêque de Montpellier, Mgr. de Cabrières et du félibre Frédéric Mistral ne pouvait que donner à cette lumière projetée sur nos traditions une dimension nationale.

(20) T.S.G. avril 1906, p.101.

Aux côtés du "pater", Déodat de Séverac eut un rôle important à jouer dans l'organisation même des fêtes: il assura la charge de secrétaire de la section profane et fut l'auteur d'une intéressante communication sur le Renouveau de la chanson populaire (21).

Dans l'Action Régionale de la Schola Cantorum, Bordes nous indique que

"Le but que la Schola s'est proposé en organisant ces fêtes était (...) de mettre en valeur de son mieux et avec les moyens qui étaient à sa portée, le rôle important que le sentiment de la nature et du pittoresque joue dans la formation de l'art musical français et ses tendances dans son développement général" (22).

Le programme englobait sous cette idée directrice une extraordinaire variété d'oeuvres et en particulier des pièces grégoriennes, des chansons de Troubadours, le drame lyrique des Vierges folles et des Vierges sages, de la musique provençale du XVI^e siècle, des madrigaux de Bouzignac, des pièces pastorales pour clavecin des XVII^e et XVIII^e siècles, la cantate l'Isle de Delos de Gluck, la Guirlande de Rameau et des oeuvres modernes directement reliées au caractère populaire comme Los Pyreneos de F. Pedrell, la Rapsodie sur des airs du Pays d'Oc de Paul Lacombe (23) et la Rapsodie basque de Ch. Bordes. Des conférences de Ch. Brun, P. Aubry, H. Quittard et A. Gastoué étayaient les auditions.

(21) Nous trouvons cet article dans l'A.R.S.C. de mai 1906, pp. 1 et 2.

(22) Ibid.

(23) Paul Lacombe (1838-1927). Ce musicien, prix Chartier de musique de chambre en 1887, fut fréquemment joué à la Société Nationale. Sa rapsodie fut rejouée en particulier à Toulouse pour la seconde audition de la Société des Concerts du Conservatoire (saison 1909-1910).

Entre ces oeuvres, nettement influencées par le caractère rural, figuraient des oeuvres populaires proprement dites qui séduisirent autant les félibres que les musiciens présents au congrès.

Par une précaution qui lui était désormais coutumière, Charles Bordes avait lancé une souscription pour assurer le succès de cette initiative.

SCHOLA DE MONTPELLIER

3, Rue Saint-Ravy, 3

N° 92

Reçu de M^le⁹ Boulet

la somme de vingt francs
pour Coups 1906

Montpellier le 9 mai 06

Archives de
Montpellier

O Boulet

-Le dimanche 3 juin, 8h 3/4 du soir, dans la salle du Pavillon Populaire (24), Mlle Marie de la Rouvière chanta pour la première fois la Cansoun dis Av (chanson des aïeux). Il s'agissait en fait du thème populaire Tant que faiem aital (25) auquel F. Mistral avait apporté sa propre enveloppe poétique.

(24) Ancien cercle des étudiants, sur l'esplanade.

(25) Précision aimablement communiquée par Monsieur Pierre Laurence (membre du "collectif d'ethnomusicologie" de Montpellier).

BIBLIOTHÈQUE DE LA SCHOLA DE MONTPELLIER

Le journaliste Raoul Davray y fait allusion :

"Nous avons entendu, admirablement interprétés, les plus curieux spécimens du folk-lore méridional. Nous avons eu une chanson de Mistral, recueillie des lèvres du grand lyrique des Isles d'or par M. Charles Bordes et chantée délicieusement par Mademoiselle de la Rouvière. Dans cette "Cansoun dis Avi" (...), le souffle puissant du patriotisme terrien, est exprimée toute la noble grandeur de la race. Mlle de la Rouvière ne fut pas moins applaudie dans son interprétation des poétiques strophes de Magali, ces vers alternés comme les aiment les Muses, dont Gounod a donné dans Mireille une banale vulgarisation " (26).

(Archives de Montpellier)

La Cansoun dis Avi

Èr populari, nouta pèr C. BORDES.

F. MISTRAL

Moderato.

1906

Ounour à nòstis à-vi Tant sàvi, tant sàvi, Ounour à nòstis à-vi Qu'arèn pas counèigu ! An viscu, An tengu Nosto lenga vi-ro ; An viscu, An tengu Tant come an pauscu !

Ounour à nòstis à-vi
Tant sàvi, tant sàvi,
Ounour à nòstis à-vi
Qu'arèn pas counèigu !

Honneur à nos aïeux
Si sages, si sages,
Honneur à nos aïeux
Que nous n'avons pas connus.

REFRAIN

An viscu,
An tengu
Nosto lenga vi-ro ;
An viscu,
An tengu
Tant come an pauscu !

REFRAIN

Ils ont vécu,
Ils ont tenu
Vivante notre langue ;
Ils ont vécu,
Ils ont tenu
Autant qu'ils l'ont pu.

(26) T.S.G. (août 1906, p.222).

La Cansoun dis avi fut tirée à part par les soins de la Schola Cantorum et vendue au prix de 25 cent. Le texte seul fait partie du recueil de F. Mistral Lis oulivado (p.20).

-Le 4 juin à la Schola de la rue St. Ravy, eurent lieu entre 15 h. et 17 h. des entretiens et discussions sous la direction de Déodat de Séverac. A. Roque-Ferrier, spécialiste de la chanson occitane, présenta à l'auditoire "l'élément historique dans la chanson languedocienne de l'Escrivete".

Cette dernière fut chantée par Mme Vauvilliers. Alphonse Roque-Ferrier avait fait des recherches extrêmement approfondies sur cette célèbre mélodie populaire puisqu'il avait déjà consacré deux monographies à ce sujet en 1882 et 1883 (27). Il est certain que son travail était davantage celui d'un linguiste et d'un philologue que celui d'un véritable musicien.

Cependant de nombreuses précisions contenues dans ces deux ouvrages devenus rarissimes (28) et dont l'essentiel a été utilisé lors de sa conférence de 1906, sont d'un indéniable intérêt musicologique.

"L'Escriveta est une des poésies populaires les plus connues de la région montpelliéraine, mais il est assez rare d'en rencontrer des versions complètes. Elle existe de l'autre côté du Rhône sous le titre de Fluranço et Damase Arbaud (Chants populaires de la Provence, tome II, p. 73) en a publié une version alpine, fort curieuse. On en trouve une seconde en Languedocien, dans les Poésies populaires (p. 41) recueillies par M. Aimé Atger, qui fut secrétaire de la Société pour l'étude des langues romanes "(29).

(27) 1-L'Escriveta, poésie populaire languedocienne

(l'auteur en donnait même une traduction macédo-roumaine par Tascu Iliescu, de Crusova).

Munpellié Callea de Peru (1882).

(Montpellier, rue du Peyrou)

2-La poésie populaire de l'Escriveta en provençal et en languedocien. Montpellier, Imprimerie centrale du Midi (Hamelin frères), 1883.

(28) Nous remercions Monsieur Pierre Azémard, mistralien passionné qui nous a communiqué ces deux ouvrages.

(29) Roque-Ferrier L'Escriveta, poésie populaire languedocienne, p. 5.

Dans son opuscule de 1883, Roque-Ferrier nous donne en guise d'introduction au texte de l'Escriveta une courte présentation tout à fait significative de l'approche purement littéraire de la mélodie populaire telle qu'elle était envisagée à la fin du XIX^e siècle, avant que certains pionniers, dont Charles Bordes (30), n'y découvrent toute la valeur musicale :

"Quoique la poésie populaire des campagnes du Midi de la France ne soit plus dédaignée par les classes lettrées, on n'a pas encore songé à former le recueil littéraire de ses productions les meilleures et à les rendre ainsi accessibles à la généralité des lecteurs. Le public restreint des érudits, des romanistes et des curieux est donc aujourd'hui le seul qui puisse apprécier la délicatesse et l'élévation morale qui s'y rencontre souvent.

La plus belle et la plus touchante de ces poésies est à notre avis celle que l'on nomme en Provence Fluranca et en Languedoc l'Escriveta "(31).

(30) " Nous devons à Charles Bordes d'avoir constitué un chapitre presque entièrement neuf sur l'étude générale sur la chanson populaire française (...) Une des heureuses conséquences de sa participation à cette étude fut de faire pénétrer dans un certain nombre de cerveaux encore rebelles cette idée (pourtant assez simple) que l'élément musical est essentiel dans la chanson ".

Julien Tiersot (T.S.G. 1909 Numéro spécial consacré à Charles Bordes).

(31) Roque-Ferrier; La poésie populaire de l'Escriveta, p. 5.

-Le mercredi 6 juin fut consacré à la danse et à la musique traditionnelle du Languedoc, avec un faste tout particulier.

Sensibilisé de longue date aux danses populaires, Ch. Bordes voulut que la chorégraphie locale anime cette fête de plein air et invita les danseurs du Clapas (32) à se produire l'après midi au Mas d'Haguenot.

L'APRÈS-MIDI, DE 2 HEURES A 7 HEURES DU SOIR

GRANDE FÊTE D'ÉTÉ ET DE PLEIN AIR

A la Villa Ferté

Ancien Mas d'Haguenot, antique ville du *xviii^e* siècle
Rue Guillaume-de-Nogaret, avenue de Lodève (tramway de Celleneuve
et de l'octroi de Lodève).

LE MAS EN FÊTE

Kermesse languedocienne et populaire sur la terrasse du Mas

Danses traditionnelles des Treilles

Par les danseurs populaires du Clapas (Montpellier)
Organisées par M. Charles GROS, poète et chansonnier populaire,
et Jacques ROUVEYROLIS père et fils.

Cortège. -- *Danses générales, danses partielles, du chevalot, des bâtons et des soufflets*

Chansons populaires languedociennes

Par M. Ch. GROS et M. et M^{me} Lauréin DEK, et des chanteurs locaux.

A 4 HEURES. — DANS LE SALON POMPADOUR DU MAS

Musiques pastorales des *XVII^e* et *XVIII^e* siècles

Par M^{me} WANDA LANDOWSKA

Programme du 6 juin 1906 (T.S.G. 1906, p.106)

Raoul Davray nous décrit cette ambiance colorée où la vieille souche montpelliéraine retrouvait ses racines occitanes pendant la durée fugitive d'un après-midi. Bordes était, au dire de ses amis, profondément ému et accueillait avec bonheur cette

(32) Appellation populaire de la ville de Montpellier

saine résurgence du passé qu'il revivait dans le cadre féérique d'un vieux mas du XVIII^e siècle.

"Dès deux heures de l'après midi, une foule élégante franchit le portail entouré de sphinges de l'ancien mas d'Haguenot; par les allées ombragées par les marronniers touffus, on gagna la terrasse où va se dérouler une kermesse languedocienne; les sons aigrelets du hautbois (33) , la caisse des tambourinaires (34) annoncent les danseurs. Les voici vêtus de costumes dont le soleil fait rutiler les vives couleurs. Ils dansent les Treilles, la danse traditionnelle et sympathique de nos vendanges en pays d'oc. Cette fête du vin n'a rien de dyonisiaque, sous les pampres surchargés de grappes; les couples évoluent avec eurythmie (...)
C'est une évocation toute de couleur et de rythme de nos fêtes populaires d'antan" (35).

Cette kermesse languedocienne, entrecoupée de chansons populaires, permet également de retrouver les danses du chevalet, des bâtons et des soufflets.

Pendant ces quelques journées organisées en hommage à l'âme populaire occitane, Ch. Bordes ne se contenta pas d'immortaliser à l'aide du scalpel acéré de l'ethnologue collectionneur quelques chansons ou

(33) le Graïlle ou hautbois du Languedoc était déjà répandu au XV^e siècle pour animer fêtes, noces et danses. Il subsiste encore de nos jours pour accompagner la danse des Treilles et du Chevalet. On peut également l'entendre à l'occasion des joutes aquatiques, à Sète et à Palavas, par exemple.

(34) Il s'agit en fait du Tambourinet à tirants en corde et tendu de peaux de veaux mort-nés qui mesure 28 cm. de haut sur 30cm. de diamètre environ.

(35) In l'Eclair de Montpellier du 8 juin 1906.

danses bien typées, mais au contraire voulut entraîner ce parfum populaire dans un tourbillon historique qui allait de l'art des troubadours à la récente rapsodie sur des airs du Pays d'Oc de Paul Lacombe, en passant par les délicates pièces pastorales pour clavecin de A. Francisque, F. Couperin ou J.P. Rameau.

Toujours habité par son souci de diffuser et faire partager les joyaux artistiques qu'il découvrait, Ch. Bordes fit aussitôt imprimer au Bureau d'Edition de la Schola onze chansons du Languedoc chantées lors du congrès de Montpellier.

En plus d'une version originale de l'Escriveta, cette fois-ci à 6/8, Bordes publia les mélodies suivantes:

- La Nourriça dau rei
(chanté par M. Etienne Gervais à Montpellier)
- La Font dau rei
(chanté par M. Roque-Ferrier à Montpellier)
- La baga d'or
(chanté par M. Roque-Ferrier à Montpellier)
- Maria den ramoun
(chanté par M. Denis Allies, cocher à Lacaune-Tarn)
- La belo Marioun bouon mati s'es levado!
(chanté par Louis Mouton, journaliste à Roquecezières, Aveyron)
- La chambriera de l'avoucat
(chanté par M. Denis Allies, cocher à Lacaune, Tarn)
- Lou plaidejament dau drolle
(chanté par M. Roque-Ferrier à Montpellier)
- Lou bartas
(chanté par Cabrol, distributeur de journaux à Lacaur)
- Mamour janeto
(chanté par Denis Allies (25ans) cocher à Lacaune)
- Lou pastourel de louhage
(chanté par Mlle Amandine Moulinier, fille d'auberge à Roquecezières, Aveyron)



Onze Chansons du Languedoc

RECUEILLIES ET PUBLIÉES

A l'occasion du Congrès du Chant populaire de la Schola Cantorum

A Montpellier, les 3, 4, 5 et 6 juin 1906

PAR

CHARLES BORDES

Fondateur de la Schola.

TEXTES LANGUEDOCIENS ET TRADUCTION FRANÇAISE

Revus et corrigés par M. Alph. ROQUE-FERRIER

I

L'ESCRIVETA

(Air chanté par Denis ALLIÈS, cocher à Lacaune (Tarn), texte communiqué par M. ROQUE-FERRIER, à Montpellier.)

Lent

Ma- ridoun l'Escri- ve- ta, la flou de tout pa- ïs. La ma-ri-doun tant
jouï-na que se sap pas ves- ti.

Maridoun l'Escriveta, — la flou de tout païs.
La maridoun tant jouina — que se sap pas vestl.
Soum ome vai en guerra — per la quità grandl.
Lou dilus fan la noça, — lou dimàs es partit.
Au bout de set annadas — s'en tournet au païs.
— « Pan ! Pan ! » pica la porta : — « Mouliè, veni doubri. »
Sa maire se fai veire : — « Escriveta es p' aici,
L'avem mandada à l'aiga, — a pas sajut venl ;

2- La musique basque

a- approche de la musique euscarienne

"Assistant cet été [de 1910] aux fêtes de St. Jean-de-Luz, des étrangers, ignorant l'action exercée au Pays Basque par le fondateur de la Schola, s'étonnaient de voir, aux programmes des manifestations artistiques, un nom partout inscrit: celui de Charles Bordes (...)

A St. Jean-de-Luz [il] fut vraiment populaire. Lorsque se répandait en ville la nouvelle de son arrivée, une joie sincère se peignait sur tous les visages. Ses visites étaient presque toujours précédées d'une lettre organisant un concert, avec le concours de la Schola Luzienne. Il envoyait un programme délicieux... mais copieux et à la fin de la lettre demandait invariablement que tout fût prêt en dix ou douze jours. Joyeusement, tous se mettaient au travail: il s'agissait de 'faire plaisir à Monsieur Bordes' "(36).

Cet amical souvenir nous éclaire sur l'influence et l'action soutenue du musicien -durant une vingtaine d'années- auprès du peuple foncièrement musicien de l'Euskal-Herria.

Nous avons déjà fait allusion à la révélation de la mélodie chorinoak kaiolan que Bordes écouta en extase lors de la conférence-audition de Gaston Paris en 1885.

(36) Article de Ducourau-Petit in Tablettes de la Schola de décembre 1910, pp. 27 à 36.

Quelques années plus tard, en 1889 et 1890, il obtint du Ministère de l'Instruction, par l'intermédiaire d'Ernest Dupuy, universitaire, une mission musicale "sur le terrain". Ce fut certainement la seule fonction "officielle" dont il bénéficia de la part de l'Etat.

Selon Georges Servières, il

"porta ses investigations dans les villages de cette contrée qu'il explorait à pied. A la parcourir de la sorte, il s'éprit du ciel de Biscaye, de la lumière méridionale, des moeurs et des costumes, des chants et des danses locales. Il consigna dans plusieurs travaux les résultats de sa mission et par la suite, se plut à reconstituer dans le pays même, avec des acteurs basques, les pastorales traditionnelles " (37).

Faisant preuve d'une réelle faculté d'adaptation -voire d'acculturation- le jeune musicien avait de surcroît l'étoffe d'un ethnologue. Julien Tiersot, prenant connaissance de nombreux programmes de fêtes organisées par Bordes à St. Jean de Luz, Tardets, Cambo, etc... confirme l'intuition remarquable de ce dernier lorsqu'il essayait par tous les moyens d'encourager et faire revivre, de l'intérieur, par et pour les Basques eux-mêmes, un patrimoine ancestral reposant sur une stricte organisation sociale, réglée par les représentations théâtrales, la chorégraphie, les jeux et la musique (38). Dans ces programmes étaient prévus des

(37) Servières (Georges) Charles Bordes S.I.M. de décembre 1909, p.992.

"Les pastorales" Souletines -naguère on disait aussi tragédies- sont les ultimes représentants d'un ancien théâtre rural français rattachable au théâtre médiéval des mystères"
In Haritschelhar (Jean) Etre Basque (Toulouse, éditions Privat, p.416)

(38) cf. T.S.G. déc. 1909, p.25.

concours de chansons populaires, danses et parades diverses, mascarades (39) et pastorales souletines, concours d'improvisation, danses héroïques et traditionnelles, jeux de paumes, etc...

A l'occasion de ses nombreux déplacements, Ch. Bordes, photographe amateur, fixait des scènes de moeurs, des costumes régionaux, les types d'habitat, différentes danses et jeux ainsi que les scènes musicales les plus caractéristiques.

Le résultat de sa mission fut des plus fructueux puisque plus de deux cents chansons furent soigneusement notées et accompagnées de textes analytiques et comparatifs. Cette riche moisson plaçait Bordes non seulement comme l'un des précurseurs - aux côtés de Sallaberry - du collectage musical au Pays Basque, mais également comme l'un des initiateurs les plus féconds de l'héritage artistique populaire qui allait progressivement disparaître en France, surtout après la première guerre mondiale.

Une partie seulement de ce travail fut éditée par les Archives de la Tradition Basque, comme les Dix cantiques populaires basques en dialecte souletin, (mélodies, textes et traductions en prose), les Douze Noël's populaires basques en dialecte souletin, ou par la Schola Cantorum (douze Noël's populaires basques en dialecte souletin, dix cantiques basques anciens, etc.) (40).

(39) Mascarades ou "Maskaradak": "cortège de jeunes gens, costumés selon des règles précises, qui vont en carnaval visiter les villages voisins du leur pour y donner une représentation de jeux et de danses" in Haritschelhar Etre Basque p.417.

(40) cf. catalogue des oeuvres de Bordes à la fin de notre ouvrage.

Dans le premier recueil de chants populaires basques qu'il présente au public, Bordes précise la nature de ses travaux et remercie les personnes qui l'ont aidé:

" Cette livraison est la première du recueil des chants notés au cours de la mission qu'a bien voulu me confier M. le Ministre de l'Instruction publique en 1889 et 1890; mission que j'ai achevée par de nombreuses excursions à travers les régions les plus reculées du Pays Basque, et où j'ai recueilli de la bouche du peuple plus de deux cents chansons diverses, presque toutes inédites, qui se répartissent en cinq catégories: chansons héroïques, amoureuses, satiriques, morales et cantiques.

Je veux une fois de plus exprimer ma profonde reconnaissance à ceux qui m'ont soutenu dans cette tâche attrayante: MM. Antoine d'Abbadie + et Xavier Charmes, membres de l'Institut; M. Ch. Petit, conseiller à la Cour de Cassation; M. Ernest Dupuy, Inspecteur de l'Académie de Paris; M. J.D.J. Sallaberry, qui m'a précédé si heureusement dans cet ordre de recherches, et aussi ces précieux et modestes amis, les instituteurs basques, auprès desquels j'ai trouvé tant de bienveillance et d'appui. Je dois remercier tout particulièrement mon ami le docteur Larrieu, dont la collaboration m'a été précieuse pour la revision des textes.

Mon but sera atteint si j'ai réussi à reproduire fidèlement les mélodies basques, les plus belles-peut être- que nous ait transmises la tradition populaire."

C.B.

DIX

Cantiques populaires basques

EN DIALECTE SOULETIN

RECUEILLIS ET NOTÉS AU COURS DE SA MISSION

PAR

CHARLES BORDES

Chargé de mission du Ministère de l'Instruction publique
 Directeur des Chanteurs de Saint-Gervais

Textes basques recueillis et traduits en français par le D^r J.-F. LARRIEU

Document B.N. (cote vm b 705)

Les Archives de la Tradition Basque
Chœur d'homme

16^e Chœur d'homme
Luz a Bell Luz silainan

Chœur
Hauts
Bass

au gi la gi e ma... se, au gi e gi la si
O sei no lu de lu ge an - jua belu - ra na su
O sei no lu de lu ge an jua belu
Jau lu ra na hi tu ko mai ta kausi... ta lu - ra
Jau lu ra na hi tu ko mai ta kausi... ta lu - ra
lu... lu sei no au gi e gi la... se

Exemple manuscrit autographe des Archives de la Tradition Basque (in Pouiegh J. : Musiciens français d'aujourd'hui , Paris, 1921, p.36).

Nous devons cependant retrouver l'essentiel de la recherche ethnomusicologique de Bordes dans son étude intitulée La Musique populaire des Basques (41).

"C'est surtout de l'art populaire, art d'intuition et d'ingénuité, qu'on a pu dire qu'il exprime fidèlement le

(41) In Tradition au Pays Basque, Bureaux de la Tradition Nationale, 1899, pp.295-358.

caractère de la race, qu'il reflète avec clarté et profondeur, les traits essentiels du pays où cette race a fixé sa vie.

Cette loi, maintes fois vérifiée, s'applique d'une manière frappante à la musique basque. Rien ne fait mieux connaître un Basque que sa chanson (...)

Cette musique n'exprime pas seulement les sentiments et les sensations du Basque, elle a encore une mystérieuse correspondance avec sa vie physique, son travail, son jeu ou sa danse. Le rythme musical reproduit le rythme plastique"(42).

Bordes illustre cette correspondance par une chanson alerte : Chorietan buruzagi

CHORIETAN BURUZAGI

Allegro

Cho- ri- e- tau bu-ru-za- gi lere- siñoula khan-ta- ri :

Khan-tatzen di-zu ederki, Goizan ar- gi hasti- a- ri; Oi! haren aire

e- derra- k Gho- ra- turik nai e- zari.

Erresinoula khauntari,
Chori ororen buruzagi,
Hantchetan behalu niz
Haren botz eztiari,
Jelkirik ene ohati,
Khanberako leihoti.

Gazte niz et'alagera
Bai et'erria goihera;
Kountent, irous, alagera,
Densek ez egiten phena;
Orekekil' adiekkide
Estekamenturik gabe.

M.P.B. p. 298

Les fêtes traditionnelles de St.Jean-de-Luz
conçues par Bordes en 1897 n'étaient en réalité

(42) In M.P.B. pp.297,298.

Le texte intégral avait déjà fait de la part de Bordes l'objet d'une conférence à l'occasion des Fêtes Musicales et Traditionnelles de St. Jean-de-Luz en 1897. Ce dernier, étant fatigué, pria F. Planté de lire le texte de la conférence. (cf. T.S.G. 1897, p.124).

qu'une extension de la fête locale, largement répandue, non seulement dans le Labourd, mais également en Navarre, en Soule ou sur tout le versant espagnol de cette région. Or, ces manifestations populaires débutent et s'achèvent à l'église.

"Entre les offices, toujours fort longs, ce sont les danses, les chants, les parties de paume, les concours d'improvisation poétique et d'irrintzinas " (43).

Nous comprenons ainsi cette très ancienne intrication entre chant grégorien et musique populaire dans cette région. En prenant connaissance du programme de ces fêtes en 1897 (44), nous constatons aisément que cette coexistence naturelle des deux genres musicaux était encore vivace à la fin du siècle. Bordes, d'ailleurs, s'applique à démontrer par de nombreux exemples, l'origine grégorienne de certains thèmes populaires dont le rythme est totalement libre. Il fait allusion, en particulier, à une longue mélodie qu'il entendit chanter par un berger en 1889 à Larrau, en Haute-Soule (45).

(43) In Tablettes de la Schola déc. 1910, p. 32.

(44) cf. T.S.G. août 1897, pp. 120 à 124.

(45) cf. carte : Le Pays Basque français.
p. 354.



Lent ♩ : 92 (batiez à la croche librement).



M.P.B. p 302

"Pour tout plain-chantiste, l'analyse de ce fragment révèle un graduel avec ses retours habituels et son verset élevé. Nous sommes sans doute en présence d'un type ancien, emprunté au lutrin du village, appartenant à quelque liturgie disparue. Ce thème, né sous un cloître peut-être, je l'entendis encore le lendemain de la bouche d'un berger, en plein air cette fois, sur les hauts plateaux qui regardent le pic d'Orhy. En entendant ce thème librement chanté, je pressentis l'art admirable qu'était le vrai plain-chant. Depuis, en l'étudiant à Solesmes, je pus constater que la naïve méthode du petit berger chantant Belatsa reposait sur les principes mêmes qui constituent la savante méthode bénédictine. Cette version agrandie, magnifiée de la liturgie (...) a été pour moi la confirmation inattendue et originale des préceptes logiques et naturels de l'exécution du Chant grégorien et la condamnation radicale de toutes les utopies mensuralistes " (46).

(46) In M.P.B. pp. 302-303.

Après avoir tenté de retrouver une chronologie de la musique basque , depuis le plain-chant jusqu'à l'influence doucereuse de la romance du XVIII^e siècle, Bordes classe la chanson populaire de cette région en 5 catégories:

- Les cantiques
- Les Noëls
- Les chansons légendaires morales et religieuses
- Les chansons d'amour
- Les chansons satiriques.

Une importante analyse rythmique, mélodique, ainsi qu'une approche chorégraphique terminent cette étude, l'une des premières en France à poser de façon rigoureuse les problèmes soulevés par nos folklores régionaux.

b- Influence de la musique populaire basque sur la musique de Ch. Bordes.

-Contexte historique-

L'influence du folklore sur la musique savante entre les années 1850 et 1880 ne constitua qu'un élément factice de décoration exotique.

Le cas de Félicien David avec son oeuvre Le Désert nous éclaire à ce sujet. Ce n'est qu'à partir des années 1880 que l'utilisation de mélodies populaires se fit d'une manière beaucoup plus rigoureuse. Ces dernières allaient devenir l'un des éléments les plus importants du renouveau musical de la

fin du siècle par l'apport de la modalité ou de la fraîcheur spontanée des divers terroirs français ou étrangers.

Il est vrai que ce changement d'attitude face à cette richesse artistique populaire ne put être possible en France qu'après les recherches approfondies des Bourgault-Ducoudray, Tiersot, Bordes ou d'Indy.

En laissant de côté l'exemple d'Edouard Lalo dont l'aspect populaire de certaines de ses oeuvres n'est encore qu'un habile et chatoyant élément ornemental, toute une pléiade de jeunes compositeurs allaient tirer parti de cette découverte fondamentale, non plus d'une manière fade et sentimentale, mais en tant que matériau constitutif du langage musical.

Roportz, amoureux inconditionnel de sa patrie bretonne inclut dans son Premier Quatuor (1893) un "air du pays de Vannes". Sa Première Symphonie, datant de 1894, est construite sur un Choral breton, et sa première Sonate pour violon et piano (1907) sur un cantique populaire breton. Quant à sa deuxième Sonate pour violon et piano, plus tardive (1917), elle contient encore un air breton à 5/4.

L'éclair lumineux de l'oeuvre de G. Lekeu inclut une Fantaisie sur deux airs populaires angevins (1892).

D'Indy, chercheur anxieux de valeurs politiques, religieuses ou musicales, trouvera dans sa terre ancestrale cévenole cette stabilité et cette impression de sécurité qui lui sont vitales.

Dans le calme bienfaisant du château des Faugs, il exploitera avec délice le halo populaire qui l'environne. C'est ainsi qu'il écrira sa Symphonie Cévenole en 1886 (47) ou ses Chansons populaires recueillies dans le Vivarais et le Vercors, puis harmonisées.

Saint-Saëns, le plus mondain des Parisiens, se laisse prendre à cette fleur des champs dans la Rhapsodie d'Auvergne (1884) et son ballet Javotte (1896) écrit à partir de la musique populaire du Nivernais.

Chabrier avec la Bourrée fantastique datée de 1891, et Déodat de Séverac, le délicieux "musicien paysan" des fresques impressionnistes En Languedoc (1904) et Cerdaña (1910-11) suivent cette même inclination.

Enfin les deux grands phares de notre siècle naissant, Debussy et Ravel, se baignèrent au bord de ces rives envoûtantes.

Pris dans le robuste tourbillon de la "Danse à la campagne" imaginé par Renoir, deux générations de musiciens vont suivre ce courant populaire. Parmi eux, Ch. Bordes fut une fois de plus résolument novateur puisque sa Suite basque voit le jour en 1886 et la Rhapsodie basque en 1888. D'autres oeuvres, telles que les Quatre fantaisies rythmiques, le Caprice à 5 temps, les Trois danses béarnaises, l'ouverture d'Errege Jan ou Euskal Heria subiront la même empreinte.

(47) La mélodie génératrice de l'oeuvre aurait été notée selon Vallas à Perrier, lieu-dit voisin des Faugs.
Vallas(Léon) V.d'Indy, Paris, Albin Michel, 1950, p.229.

"Bordes était si épris de la mélodie populaire que, même avant d'avoir vu les Pyrénées, il avait composé sur des thèmes trouvés dans un recueil (48) sa Suite basque (...)

Il voyait dans l'étude des modes d'où ces chants sont issus, de leurs rythmes libres, le salut de la musique, épuisée dans ses sources par les formes savantes et complexes de l'art moderne et, toute sa vie, il chercha à entraîner celle-ci vers un renouveau de fraîcheur salubre de spontanéité. Sa campagne en faveur du chant grégorien à l'église et la méthode des bénédictins de Solesmes ne procède pas d'une autre cause. Il était tellement imprégné de la mélodie populaire que presque tous ses essais de musique instrumentale s'inspirent des modes et des rythmes de ces chants anonymes. Il en goûtait particulièrement la liberté et la coupe " (49).

-Utilisation directe de
timbres populaires
- - - - -

-Suite Basque (op.6)

Elle est dédiée à Vincent d'Indy et écrite pour flûte et quatuor à cordes. Cette oeuvre juvénile, composée en 1886 -Ch. Bordes n'avait alors que 23ans- a été jouée en première audition à la Société Nationale(50)

(48) Il s'agit vraisemblablement du recueil de Salaberry, dont Ch. Bordes fait souvent mention dans ses travaux effectués au Pays basque en 1889-1890.

(49) In article de Servières Georges S.I.M. décembre 1909, p.992.

(50) cf. liste des concerts de la Sté Nationale entre 1871 et 1891 (RES. B.N. 24839). La Suite basque fut souvent rejouée à la Sté Nationale (le 10.01 1891, le 27.01.1902 entre autres).

salle Pleyel, le 21 janvier 1888, par MM. (Lafeurance:
 (Reims
 (Van Woefelghem
 (Parent
 (Delsart

Premier mouvement: Prélude (Andante 58= ♩)

Il est caractérisé par une grande souplesse mélodique. Le tempo fluctue fréquemment, se rapprochant ainsi de la grande liberté rythmique de la musique basque que Ch. Bordes essaya de fixer par écrit lors de ses recherches sur le terrain en 1889 et 1890.

A VIACENT D'INDY

SUITE BASQUE

1
Carton B

Pour Flûte, 2 Violons
 Alto et Violoncelle

CHARLES BORDES

Op. 6

I PRÉLUDE

And^{te} (58= ♩)

1^{re} Flûte

1^{er} Violon

2^d Violon

L
 1/101

The musical score is written for four parts: 1^{re} Flûte, 1^{er} Violon, 2^d Violon, and Cello/Double Bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'And^{te} (58= ♩)'. The score includes various dynamics such as *f*, *p*, *ff*, and *dim.*, as well as articulations like *pizz arco*. Performance instructions include 'Presser', 'Presser beaucoup', 'Rall.', and 'Tempo I'. A large handwritten 'L' and '1/101' are present on the left side of the page.

Dès les premières notes de l'idée initiale nous sommes frappés par un dynamique saut de septième, amplifié par le crescendo subito et la luminosité du premier mode grégorien (51).

En suivant de plus près les articulations de ce thème, nous observons que la musique développe en une gracieuse ornementation la mélodie populaire labourdine Argizagi Ederra qui sera collectée lors de son voyage d'étude (52).

ARGIZAGI EDERRA
(Dialecte labourdin)

NOTE. — Cette chanson est écrite dans le premier mode grégorien.

Lent, 72

Argi za- gi e- der- ra, ar- gi e- gi- da- zu : O-rai-no
bi-de lu-ze- an joan behar- ra nu- zu; Gauhantun na-bi
nu-ke mai-te-a kausi- tu. Haren bortha-rai- no argi e-
gi-da- zu.

Une deuxième idée est exposée à la lettre A (mes. 24 et suivantes) à l'alto puis au second violon .

(51) Ce mode fut prisé par Ravel, qui se souvint de sa patrie euscarienne

(52) In M.P.B. , p. 306 .

A *And.^{te}* (63 = ♩)

MES. 24

pp *Solo* *mf* *pp*

pp *Solo* *fz* *fz* *Solo*

pp *fz* *fz* *fz*

A la lettre B, ce thème s'éclaire dans l'aigu de la flûte. Le deuxième thème est lui aussi tiré d'un timbre populaire basque : Chorinoak kaiolan (53), mais exposé cette fois-ci fidèlement, sans ornementation.

CHORINOAK KAIOLAN

And.

Chori-no-ak kai- Jan Triste- rik du khantatzen : Di-a-la-rik
 han zer han, zer e- dan, zer e- dan, Kampos- a de- sirat- zen
 Kampos- a de- sirat- zen Ze- ren, ze- ren, ze- ren, Li- ber-ta-ti-
 a zouñen e-der den!

Kanpoko eloria
 So'giok kaiolari :
 Abat balin bahedi,
 Hartarik begir'adi
 Zeren, zeren,
 Libertata zouñen ederden!

Barda amets egin dit
 Maitia ikhousirik :
 Ikhou eta ezin mintza.
 Ezta phena handia?
 Ala ezina!
 Desiratzen nuke hiltzia...

(53) Cette mélodie a été notée également par le Père Donastia, mais sans changements de mesures : tout est écrit à 2/4 ; seuls les points d'orgue permettent de distendre certaines mesures. Sallabery avait également noté Chorinoak mais avec une rythmique légèrement différente.

Après une période de transition, il faudra attendre la lettre D (mes.59) pour que le thème initial réapparaisse et passe une dernière fois le relai à la mélodie Chorinoak, tronquée et ralentie à la flûte.

2ème mouvement : Intermezzo (160=♩)

Bordes adopte ici un rythme de Zortziko (54), caractérisé par l'asymétrie de la mesure à 5 temps.

La mélodie volubile confiée à la flûte, évoque de toute évidence le Txistu (55).

L'accompagnement de l'intermezzo ne consiste pas en une harmonie traditionnelle. Bordes en fait une sorte de halo sonore qui n'est que la percussion du tuntun (56).

-
- (54) Bien que très répandu au pays basque, le zortziko n'a cependant pas la prédominance alléguée par certains musiciens. Azkue n'a noté que 55 rythmes de zortziko sur les 1001 mélodies publiées.
(cf. Etre Basque, op.cit.p.374).
- (55) Txistu : flûte à bec à 3 trous. Ses origines seraient très lointaines: on a en effet découvert une flûte à 3 trous à Isturitz (Sud- Est de Bayonne) datant de plus de 20.000 ans.
- (56) Tuntun: tambourin rectangulaire monté de six cordes accordées en quintes et utilisé à la manière du tambourin provençal, en frappant les cordes avec un bâton recouvert de velours.

II
INTERMEZZO

Pas vite tempo di zortzico
(160 = ♩)

6^{de} Flûte

1^{er} Violon

2^d Violon

Alto

Violoncelle

et

Le mode de la transposé en ré, les nombreuses appoggiatures jouées à la flûte, les quintes à vide percutées en pizzicati par le "quatuor-tambourin" donnent cette impression colorée et agile de l'Aurescu, véritable danse nationale basque.

Le découpage en 3/4 et 2/4, rigoureusement respecté, donne ce sentiment de déhanchement rythmique que nous retrouvons également dans d'autres danses comme, par exemple, le Tsakónikos grec ou les Aksák turcs et roumains.

Un long passage extrêmement sautillant à 3/8 sert de transition avant de rejoindre le thème initial sur le rythme de zortzico.

3ème mouvement: Paysage (Lent et pénétrant 58=♩)

Ce mouvement, écrit tout à fait dans le style cyclique de César Franck, le maître de Bordes, nous ramène comme en une effluve lointaine, le parfum de la mélodie du premier mouvement: Chorinoak kaiolan.

L'impression mystérieuse qui dilue le thème basque est obtenue par les sonorités étiolées du quatuor, jouant en sourdine (pianissimo) et par le régulier et diffus mouvement en doubles croches des cordes graves se faufilant en un legato soutenu. (cf. lettre A page suivante)

Musical score for a piece, page 372. The score is divided into two systems. The first system is marked 'A' and includes a section with 'Sola' and 'p' dynamics. The second system continues the piece with various dynamics like 'f', 'pizz', and 'pp'. The score features multiple staves with complex rhythmic patterns and melodic lines.

A partir de la lettre C , une autre idée vient modifier le paysage sonore du troisième mouvement. Les sourdines ôtées, la flûte va exposer un nouveau thème populaire, entrecoupé par des fragments du Chorinoak kaiolan (mes. 4 , 10 et 11 après C, par exemple).

The musical score is arranged in three systems, each with four staves. The first system begins with a tempo marking of *Poco rall.* and a *Solo* instruction. A tempo change to *Andante (♩ = 60)* is indicated by a curved line above the staves. The second system is marked *Poco rall.* and *pp*. The third system is also marked *pp*. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *pp*, *p pizz.*, *f*), articulation (*pizz.*, *arco*), and performance instructions (*Solo*, *p en dehors*).

Cette nouvelle idée est la transposition
 d'une chanson d'amour de Basse-Navarre,
Lurraren pian sar nindaiteke
 collectée par Canteloube (57).

(57) Canteloube (Joseph): Anthologie des Chants
 populaires français, Paris, Ed. Durand, 1951,
 tome I, p.274.

LURRAREN PIAN SAR NINDAITEKE

Dans le tombeau, ô ma bien-aimée


(Chanson d'amour)

Modéré (♩ = 72)

Lurra - ren pi - an sar - nin - dai - te - ke, mai - ti - a,
 Dans le tom - beau, ô ma - bien - ai - mé - e, j'en - se - ve -

zu - re - a - hal - gez! Bostphentsa - ke - ta e - gi - nik na - go zu - rekin ez -
 - li - rai - ma dou - leur! Que de pen - sées rou - lent - en ma tē - te venant du dé -

Au tempo primo (lettre F, mes. 99) la lente méditation de Chorinoak kaiolan s'impose à nouveau.

4ème mouvement: Pardon Dantza - 168 = )

Dans le dernier mouvement de cette Suite basque, nous retrouvons le capricieux rythme de la mesure à 5 temps (ici 5/8). La flûte reprend la fluidité du txistu et le quatuor sa fonction de percussion sautillante (cf. page suivante)

PORDON DANTZA

Pas vite Alla Marcia (avec une gravité douce) (108 = )



G^{de} Flûte *f*

1^{re} Violon *pp*

2^e Violon *pp*

Alto *pp*

Violoncelle *pp*

Le deuxième volet du Pardon dantza s'assagit en un rythme moins précipité qui se dessine à partir de la lettre C (mesures 33-36 , 37-40 etc..)

MES 36



mf

f

f

mf

f

f

mf

Après plusieurs expositions de la danse des bâtons, Bordes va se prêter à un adroit exercice de variations: dès la lettre H (mes.119) le tempo écrit subitement à 3/4 prend l'allure d'une valse bien sage, mais la flûte, en un savoureux décalage rythmique, vient agacer la régularité de la danse .

H Assez lent $\text{♩} = 108$

L'autre versant de ce 4ème mouvement commence à partir de la lettre M (mes.174) où le tempo va progressivement s'accélérer. Les mesures à 6/8, puis 3/4 (en réalité un 3/8 déguisé) vont donner le signal de la frénésie finale. Pourtant, une rupture vient soudainement figer l'envolée diabolique de la danse. (lettre T , mes.234). L'élan a été fauché par le retour - ralenti comme dans un rêve lointain- du nostalgique Chorinoak. Une dernière et courte intervention de Argizagi ederra (lettre U, mes.238) aboutit à l'éclatement exacerbé du Pardon dantza dont le tempo acrobatique clôture ce dernier mouvement.

Le fil conducteur du thème principal de la Pardon Dantza qui alimente le quatrième mouvement est directement issu d'une danse que Bordes avait collectée à Tolosa, en Pays basque espagnol :

Beaucoup de ces danses composaient des cortèges précédant les municipalités ou les officiants dans les processions religieuses. C'est dans ce cadre qu'il faut les voir, dans ces petites ruelles de bourgs de la Navarre ou du Guipuzcoa, à l'ombre des maisons seigneuriales aux larges toits sculptés, traversées de loin en loin par un ardent rayon de soleil. Là, sur les larges dalles, tandis que la procession se déroule, sous les bannières armoirées, au feu des mousqueteries, les jeunes gens, aux tailles bien prises dans leur ceinture de soie, dansent leur pas sacré avec leurs batons ou leurs épées. A Tolosa, le jour de la Saint-Jean, j'ai vu ainsi la danse traditionnelle du Pardon Dantza, la danse du bâton, et c'est un des plus charmants souvenirs de ma vie de musicien-voyageur. Voici la musique exquise de cette danse" (58).

PORDON DANTZA



M.P.B. p. 349

(58) In M.P.B. pp. 348 et 349.

• La Rhapsodie basque

opus 9 (dédiée à Chabrier)

Le long et fructueux séjour passé auprès des habitants énigmatiques et attachants de l'Euskal Herri pour étudier la musique populaire locale dans son contexte historique et géographique, social et linguistique, permit au jeune Bordes émerveillé, d'engranger une riche moisson d'éléments mélodiques, rythmiques et syntaxiques qui allait, à l'instar de Bartok, Pedrell ou Grieg, lui ouvrir sur le plan compositionnel des horizons nouveaux.

Son oeuvre qui demeure certainement la plus populaire, la Rhapsodie basque réussit un harmonieux équilibre entre la révélation euscarienne, la brillante virtuosité pianistique que lui avait enseignée A.F. Marmontel et l'art savant des modulations, hérité de C. Franck.

Composée en 1888, cette vaste fresque populaire écrite pour piano et orchestre, s'inspire directement de l'art des Pertzulari (59) ces musiciens et conteurs poétiques dont la qualité et la facilité de l'improvisation mobilisent encore de nos jours un public connaisseur et enthousiaste.

(59) cf. à ce sujet l'ouvrage Etre basque écrit sous la direction de Jean Haritschelhar, Toulouse, Ed. Privat, 1983 (pages 273 à 276).

D'ailleurs le style et la forme de la Rhapsodie convenait tout à fait à l'esprit mobile et spontané de ce musicien. Son ami Georges Servières nous a confié :

"Compositeur , Bordes s'astreint malaisément à une construction rigoureuse; il écrit moins pour réaliser des combinaisons sonores que pour exprimer un sentiment intime. N'eût-il pas été absorbé par toutes les tâches auxquelles il donna sa vie, il ne serait jamais devenu un "fabricant" de musique et cependant, la fraîcheur et les qualités mélodiques de son inspiration auraient pu faire de lui un précieux fournisseur pour les éditeurs (...)
Bordes est tout à ce qui attire présentement sa curiosité ou son activité; l'oeuvre achevée, le résultat artistique obtenu, il se tourne vers autre chose" (60).

La Rhapsodie basque a été jouée en première audition le 27Avril 1889 à la Société Nationale, salle Pleyel, avec au piano Mme Bordes-Pene, belle soeur du compositeur (61).

La forme, d'une grande liberté, présente de nombreuses articulations dont certaines n'ont que quelques mesures. Les tempi et les indications d'accélération ou de décélération donnent une vie intense dans la conduite des différents thèmes.

La juxtaposition de mesures binaires (2/4, \varnothing , 4/4, 3/4) et ternaires (6/8) renforce encore cette souplesse rythmique générale.

Malgré les très nombreux découpages de cette oeuvre, huit grandes sections en forment l'ossature.

(60) In article de Georges Servières- S.I.M. décembre 1909; pp.992-993.

(61) in Concerts de la Société Nationale entre 1871 et 1891 liste conservée à la B.N. Res.2483(1).

1ère section (Mes. 1 à 95 : lettre C)

Au dessus de la transparence des cordes en sourdine, à peine soutenues par le pianissimo du cor, se détache le premier thème construit sur le mode de la - transposé en sol).



Cette première idée, méditative, contraste avec les envolées furtives et précipitées du piano solo.

A EMMANUEL CHARRIER

RAPSODIE BASQUE

pour piano et orchestre

* Écoutez attentivement la chanson populaire c'est la source inépuisable des plus belles mélodies *

Charles BORDES

Réduction de l'orchestre au 2^e piano
par Gustave SAMAZEUILH

Assez lent. (♩ = 58)

PIANO principal

Réduction de l'orchestre

Assez lent. (♩ = 58)

pp Doux et expressif

ppp

Rit.

Sempre ppp

Rit.

Les doigts ont été mis par M. Francis Flauté lors de l'exécution avec orchestre donné à Biarritz (7^{me} 1898)

Paris, ROUART LEBOLLE & Co, Éditeurs 29 rue d'Asolo.

S. L. 10968 A/1

Copyright by Rouart, Lebolle & Co 1918.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. The first system begins with the tempo marking 'au Mouvt' and ends with 'Ral.' and 'ppp'. The second system starts with a first ending bracket labeled '1' and includes 'au Mouvt' and 'Ral.'. The third system features 'Sempre ppp' and 'f:'. The fourth system includes 'au Mouvt', 'f:', and 'Rinf'. The fifth system starts with 'ppp' and 'R'. The sixth system begins with 'Murque', 'p', and a third ending bracket labeled '3'. The score concludes with the publisher's name 'R. J. BOSSA & C.' at the bottom.

Rapsodie basque p. 2

Les différentes expositions du thème initial nous permettent de juger de l'aisance avec laquelle Bordes savait donner divers éclairages d'une même idée musicale (Mes. 1 à 6 ; 9 à 14 ; 23 à 28 ; 36 à 41 ; 43 à 48 , etc..)

Cette mélodie initiale , que nous retrouvons aussi à la fin de la partition , est une chanson populaire, Egunttobatez nindagoelarik , que Bordes notera dans sa Musique populaire des Basques (62).

"Notre troisième chanson d'amour est prise, à quelques variantes près , au recueil de M.Sallaberry, qui contient sans aucun doute la version musicale la plus parfaite de ce beau thème; comme tant d'autres, il va servir de timbre à une foule de chansons. Je l'ai recueilli à Barcus [Soule] sous la forme de chanson à boire ! " (63).

EGUNTTOBATZ NINDAGOELARIK

Andante

E-guntto-ba- tez nia-da-goe-la-rik mai-te-na-ren leiho-
an, Er-ran u-khen ni-ri- o- zun honra nia-la go-go- an,
E-ne plesna e-ta do- lo- rez pi- e- ta- te har- le- zan,
pi- e- ta- te har- le- zan.

M.P.B. p.327

(62) op. cit. p.327.

(63) in M.P.B. p.326. Cf. aussi Sallaberry,
op. cit. pp.75 à 77.

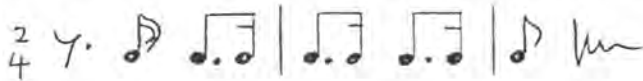
2ème section (mes. 95 à 160)

Après un glissando en crescendo du piano solo, la deuxième section débute sur un tempo très rapide ($\text{♩} = 160$) à 6/8 :

The musical score is written for piano and clarinet. It begins with a piano solo marked 'f' and 'MES. 95'. The tempo is 'Vite (♩ = 160)'. The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings 'f', 'ff', 'mf', and 'f'. The clarinet part is marked 'Clar. Basso' and 'H.'. Measure numbers 13, 12, and 11 are indicated in boxes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A partir de la mesure 127, le compositeur transforme la fluidité ternaire de ce nouveau thème en une

phrase scandée par le rythme binaire suivant:



Dans la deuxième section, Bordes utilise la chanson populaire bas-navarraise Argia de la diozu (64).
(vous dites qu'il fait jour)

Voici la 2ème version de Sallaberry (65):

AR - GI - A DE - LA DI O ZU

(64) in M.P.B. p. 341. Nous trouvons deux versions différentes de cette chanson dans le livre de Sallaberry (op.cit. p.13 et p.402).

(65) Sallaberry op. cit p.402.

3ème, 4ème et 5ème sections

(respectivement mes.160 à 225; 226 à 303; 304 à 347)

Ces trois sections, morcelées à l'extrême, forment la partie centrale de l'oeuvre. Des nombreux thèmes qui se succèdent et parfois se superposent, nous ne retiendrons que cette complainte d'origine souletine: Alageraz (à partir de la mes.226: lent, quasi aria).

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef. The first part is marked 'Extrêmement lent.' and the second part 'Lent (quasi aria)'. The second system also has a treble and bass clef. The first part is marked 'Extrêmement lent' and the second part 'Lent (quasi aria)'. There are some markings like 'u.c.' and 'u.p.' in the first system. At the bottom right of the score, it says 'R.L. 109544C'.

Dans la Musique populaire des Basques, Bordes note ce thème en mesure ternaire (66):

ALAGERAZ

Lent.

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef and has a 3/8 time signature. The second and third staves are in bass clef. The lyrics are written below the staves. The tempo is marked 'Lent.'.

A-la-ge-raz nik ez-tut khanta- tzen la-na bai sofri- tzen
 Bai-e-ta ko- mu- ni- ka-tzen Et- sai-a espanta- tzen Noulaz du-
 dan kan- ta-tzen a- la-gera- ga- be. A- la- gera- ga- be.

Gai añhiera abillou'etoberat
 Eitz nezak Loharal
 Gaiaren igaraitera
 Hiru plazer handia
 Ene iratzortzia
 Gaiaren minian.

6ème, 7ème et 8ème sections

(respectivement mes. 348 à 386; 387 à 464, 465 à la fin)

Les trois dernières sections de la Rhapsodie, par leur caractère brillant et vif, demandent à l'instrumentiste de solides qualités techniques.

Les timbres populaires qui étaient évoqués simplement au début de l'oeuvre sont maintenant au service de la virtuosité pianistique (Argia dela diozu pour la 5ème section, et Gunttobatez nindagoelarik dans la partie suivante)

Une brillante coda achève cette rhapsodie.

A la suite de l'interprétation historique de Mme Bordes-Pène, la Rhapsodie basque fut reprise assez fréquemment dans les programmes de concerts. Quelques lettres ou articles permettront d'évoquer quelques unes de ces auditions.

Le 1^o Octobre 1898, l'auteur de la Rhapsodie écrit à Ropartz :

" [Je suis] dans le Sud-Ouest où je flotte dans le ravissement. Ma Rhapsodie marche à merveille et aux répétitions a produit un effet énorme, sauf Steck qui heureusement se laisse conduire par Planté [ce dernier tenait la partie de piano solo] ... L'orchestre va épatamment. Ce soir je m'attends à un des plus beaux accueils de ma vie !! (...) Vous me demandez ce que c'est que ma Rhapsodie. Une vieille machine d'il y a 11 ans dont notre mère la Nationale ne m'avait laissé qu'un médiocre souvenir. Ce n'est pas trop mal et une bonne exécution donne la juste mesure. Que notre mère a donc du remords sur la conscience ! Il y a des jours où on comprend Magnard " (67).

(67) L.A. B.N. N°56.

Un peu plus tard, Bordes remercie Gabriel Marie:

"J'ai été tellement bousculé samedi soir que je n'ai pu autant que je le voulais vous remercier des soins que vous avez donnés à l'exécution de ma Rhapsodie. Malgré ses difficultés et vos craintes, tout a marché pour le mieux du monde"(68).

En 1910, Ducourau-Petit retrace dans les Tablettes de la Schola les débuts d'une jeune pianiste qui deviendra bientôt célèbre:

"Blanche Selva fut révélée à St. Jean-de-Luz pour la première fois dans un concert de M. Charles Bordes il y a sept ou huit ans (69). C'était presque une enfant... Toute vêtue de blanc, simple, souriante et inspirée, elle joua la Rhapsodie basque de Ch. Bordes. Un auditeur transporté s'écria : 'Cette grande première communiantte a du génie ! ' "(70).

- exploitation des rythmes basques:
les quatre Fantaisies rythmiques
 - - - - -

Les problèmes rythmiques furent l'un des centres d'intérêt qui mobilisèrent l'attention de Bordes de façon constante. Le compositeur essaie par tous les moyens de se dégager de la forte emprise de la carrure symétrique, héritage vivace du siècle de Descartes: que ce soit par la délicate étude rythmique du chant

(68) L.A. B.N. N°75.

(69) en 1902. Blanche Selva avait alors 18 ans. Le 30 mai de la même année elle joua à la Schola le Caprice à 5 temps et les 4 Fantaisies rythmiques de Bordes.

(70) Tablettes de la Schola de décembre 1910, p33.

grégorien si controversée, la difficile approche de la musique basque, ou dans ses propres oeuvres, Ch. Bordes, avec une étonnante curiosité pour l'époque, est à la recherche d'une plus grande liberté architectonique ou métrique.

Dans son opuscule, la Musique populaire des Basques, le musicien essaie d'appréhender les caractéristiques de la rythmique basque:

"La musique basque est essentiellement rythmique. C'est son rythme décidé, très mâle et pourtant souple et plastique, pour ainsi dire, qui constitue sa plus forte originalité.

Deux éléments composent le rythme d'une chanson, le rythme pur, c'est à dire le jeu des accents, qui est comme l'organisme du thème, et le mètre qui en est l'ordonnance. Un thème peut parfaitement se passer de mesure au sens étroit du mot, être purement rythmique; mais la mesure seule n'a jamais pu donner la vie à une chanson. Il y a donc deux sortes d'accents, les accents rythmiques et les accents métriques, qui pourront parfois se réunir, qui d'autre fois s'opposeront, créant ainsi de précieux moyens d'expression (...). Les accents métriques sont les temps forts et faibles de la mesure, les accents rythmiques sont libres dans leur mouvement, ne sont pas soumis à une durée rigoureuse dans leurs rapports réciproques, enfin ils sont divers dans leur dynamisme, c'est à dire dans leur force ou leur intensité. Les accents métriques, au contraire, sont isochrones, périodiques, réguliers, égaux dans leur force, asservis au temps.

Ces principes une fois admis, quel est leur rôle dans la formation de la mélodie basque? Dans les anciennes mélodies, que nous avons fait venir du plain-chant, nous ne trouvons que l'accent rythmique, qui leur donne le caractère de mélopée si saisissant quand elles

sont entendues dans leur cadre de forêts et de montagne. Ainsi le thème Arranoak bortietan perd toute son originalité si nous le faisons entrer de force dans une mesure régulière, si nous le disposons entre des temps forts égaux. Nous allons en juger :

VERSION RYTHMIQUE



VERSION MÉTRIQUE



Pour les gens nombreux dont le goût musical est pleinement satisfait par les beautés du pas redoublé, la seconde version est la plus logique, la plus fidèle à nos conventions musicales actuelles. Mais combien l'artiste préfère la première, plus souple, plus vivante, plus plastique ! on ne saurait écouter avec trop de soin et de scrupule le chanteur populaire, avant de noter sa chanson, pour transcrire fidèlement son rythme et son mode " (71) .

Dans les oeuvres plus tardives que sont les Quatre Fantaisies rythmiques ou le Caprice à 5 temps, Bordes dépasse le premier stade du plaquage que nous avons observé dans la Suite basque ou la Rhapsodie basque, pour accéder au niveau plus abstrait d'oeuvres inspirées indirectement par le style populaire.

- Quatre Fantaisies rythmiques

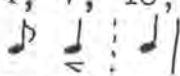
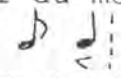
1891, op. 16.

Ces dernières furent dédiées à Madame Bordes-Pene, belle soeur de Charles Bordes et pianiste très en

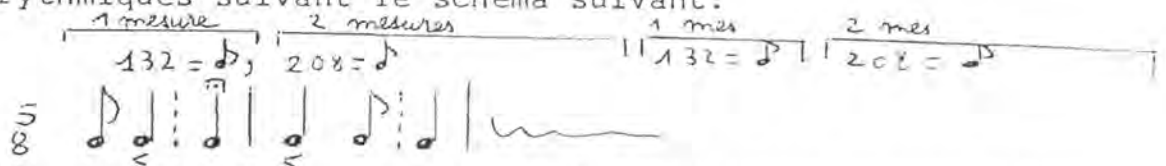
(71) in M.P.B. pp.333 et 334.

vogue à la fin du XIX^e siècle. La première audition officielle eut lieu le 6 février 1892, à la Société Nationale, où ces pièces furent interprétées par Mme Henny Jossic (Madeleine Jaeger) (72).

Pièce I

L'asymétrie du Zortzico est ici renforcée (mes. 1, 4, 7, 10, etc..) par l'accent décalé sur le 2^e temps  ce qui du même coup dynamise le caractère iambique initial . Inversement les mes. 2, 3; 5, 6 ; 8, 9 etc...adoptent le caractère trochaïque avec un accent sur le premier temps.

Pour déjouer le piège de la carrure métrique, le compositeur exploite de nouvelles structures rythmiques suivant le schéma suivant:



Une respiration entre chaque élément donne encore plus d'aisance à cette émancipation.

Les contrastes d'intensités sonores:

(mf -p ou p - pp)

concourent à la netteté architecturale de l'ensemble.

Toute la 1^{ère} section adopte cette organisation rythmique.

(72) In Concerts de la Société Nationale entre 1871 et 1891 (Res. B.N. 2483 (1).

leçons de C. Franck et particulièrement des Variations symphoniques :



2ème section (mes. 29 à 51)

La partie centrale est une longue et calme transition construite sur une basse rythmique quasi répétitive:



L'absence d'accents et une mélodie plus diffuse confèrent à ce passage un aspect statique et recueilli. La lente décélération des quatre dernières mesures (59 à 62) finit par noyer le thème populaire dans une trame harmonique qui se fige.

3ème section (mes. 63 à la fin)

La reprise intégrale de la première partie de l'oeuvre confirme une structure A B A assez fréquente dans le zortzico (cf. par exemple le Pardon dantza) (73).

Une courte coda évoquant la deuxième section nous ramène en fa# mineur.

(73) In M.P.B. p. 349.

Pièce 2

(terminée à Nogent sur Marne en 1891) (74).

Comme dans la pièce précédente, cette deuxième Fantaisie a une structure générale tripartite.

La légèreté de l'accompagnement permet à la mélodie, agile et répétitive, de se détacher avec une grande netteté.

La mesure à 8/8 (3/8 ; 2/8 ; 3/8), fréquente en Europe centrale et largement exploitée par Bartok, se retrouve également au Pays Basque, comme par exemple dans la version de Chorriere siñoula proposée par Bordes dans la Musique populaire des Basques* (75)

Chor-ri e- rres-i- sioula, hots, e mak e-ne- kin; Mai- ti-a-
ren bor-thala, bi- ak al- ga-rre- kin : De- kla-ra i-zok ge- ro
hots ez-ti- ba-de- kin, Jia-ren a- diehki- debat ba- de-la hie- kin.

M.P.B. p. 340

Le schéma rythmique de Chorriere siñoula est ici transposé et ciselé finement par Bordes de la façon suivante:

Fantaisie rythmique n° II.

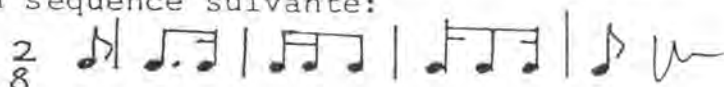
Allegretto. $\text{♩} = 1$

(74) Précision apportée à la fin de la partition.

(75) in M.P.B. p. 340.

Dans une courte partie centrale nous trouvons un rythme scandé, mais éloigné des formules basques habituelles.

Il passe en effet dans une mesure à 2/8 avec la séquence suivante:



La troisième partie est le retour quasi-intégral de la section initiale.

Pièce 3

"Pièce rapportée" dans cette suite de quatre Fantaisies, la troisième étude rythmique semble entièrement anachronique, tant par la carrure régulière que par les formules rythmiques tout à fait traditionnelles. La date précisée à la fin de l'oeuvre (Fontainebleau 1883) confirme ce premier jugement.

Pourtant cette courte pièce présente un double intérêt :

1/ par son caractère extrêmement sombre (40=♩); tonalité de la b mineur) l'oeuvre prend une allure autobiographique:

Bordes passa en effet quelque temps à Fontainebleau avec sa mère en août 1883 afin de tenter, mais en vain, d'apporter un remède au mal qui emporta cette dernière (76).

(76) Il écrit le 2 août à J. Chappée: "Tu me demandes ce que je fais à Fontainebleau, ce ravissant pays de forêts et d'écureuils? J'y suis pour ma mère, c'est à dire pour lui faire oublier par quelques distractions et promenades ces cruelles douleurs qui font faire à sa maladie des pas de géant (L.A.B.N. N°6) et le 25 août "Notre médecin m'a ôté tout espoir ce matin; c'est, dit-il une affaire de deux à trois jours au plus" (L.A. B.N. N°10).

- 2/ Les tournures mélodiques, l'harmonie tendue et le chromatisme de ces deux pages confirment l'influence encore évidente de C. Franck (77).

Fantaisie rythmique n^o III
Lentement. (40-2)


P sautré III

Poco accel.

ppp


(77) Bordes avait 20 ans en 1883 et travaillait encore avec son maître: "[Mes] amis venaient donc à leur tour si bien que je n'ai pu travailler qu'une heure à un devoir d'harmonie pour Franck" (L.A. B.N. N^o 10).

Avec cette dernière pièce, nous retrouvons l'allégresse des deux premières fantaisies et la vie interne suscitée par la juxtaposition de mesures inégales (ici 15/8, se décomposant en 9/8 et 6/8)

1ère section (vif 76= )

L'allure tournoyante et capricieuse de la première partie s'affirme par l'opposition systématique de deux types de mesures



Le contour mélodique vient également renforcer le caractère impulsif des deux premières pages : l'ambitus restreint (quinte) donne une force centripète intense qui se dénouera sur l'envolée et les crescendi des mesures 7 et surtout 9-10. Le caractère rebondissant est encore accentué par le repos furtif () de notes identiques au début de chaque mesure: Si dans le premier système ré dans le deuxième " la sensible , la \sharp , " troisième " , qui viendra se résoudre véritablement après un intermède de six mesures (7 à 12) sur la tonique, à la mesure 13 (reprise du thème initial).

L'élaboration de ce travail rythmique, relativement complexe, prend sa source dans les nombreuses danses basques qui faisaient l'admiration de Bordes. Prenons par exemple l'Ezpata dantza (78) (danse des épées) où nous retrouvons un ambitus limité à la quinte (excepté le do grave) et le caractère tournoyant de la quatrième fantaisie rythmique :

EZPATA DANTZA



2ème section (assez lent et très mystérieux)

Le volet central, débutant à la mes. 19 va être en complète opposition par rapport au fragment initial: nous passons de si min. à si maj. , le tempo va s'assagir , et les éléments rythmiques s'estomperont au second plan pour laisser la priorité à une mélodie continue constamment jouée d'une main à l'autre (sur le manuscrit conservé à la B.N. , le compositeur avait précisé : "marquez bien le chant").

L'accompagnement, à peine esquissé , et la permanence des longues pédales à la basse serviront d'écrin calfeutré à la fluidité mélodique.

(78) M.P.B. p.347.

Assez lent et très mystérieux.

MES. 19

pp *mf* *p*

3 ème section

La dernière partie de cette oeuvre est une reprise du tronçon initial amplifié par une brillante coda (fff)

L'apport de la rythmique basque dans l'oeuvre de Bordes est loin de se limiter aux seules Fantaisies Rythmiques.

Faisons une courte allusion au Caprice à cinq temps datant aussi de 1891. Ce dernier est écrit sur un tempo de Zortzico, déjà observé dans la première Fantaisie. Mais ce qui en fait l'originalité réside dans les pages 4 à 6 , puis 10 à 12, (79) où la mesure à 15/16 n'est qu'une déformation d'un 5/8 (79) cf. Edition Mutuelle/Rouart.Lerolle(cote B.N. vm 12 3234)

subdivisé : par la présence de triolets :

p

Trois vir (200-2)

Le Divertissement sur un thème béarnais (1904)
ou Euskal Herria (1889) utilisent largement le
rythme caractéristique des "sauts basques":



Remarquons aussi dans cette dernière oeuvre,
p. 10 (Edition Mutuelle de 1902) le subtil assem-
blage iambique et trochaïque.



(80) cf. l'ouvrage essentiel de J.M. Guilcher:

La tradition de danse en Béarn et Pays basque
français Paris, éd. de la Maison des sciences
de l'homme, 1984, 727 p.

Ainsi les oeuvres instrumentales de Ch. Bordes principalement les Quatre Fantaisies rythmiques, sont significatives de ce besoin, commun à de nombreux compositeurs des années voisines de 1900, de s'évader de la carrure traditionnelle et symétrique.

Des musiciens tels que, par exemple, Koechlin, avide de nouveauté, G. Pierné (sonate pour piano-violon de 1897 écrite à 10/16) ou d'Indy (originalité rythmique du second quatuor de 1879) ouvriront avec Bordes la voie de l'épanouissement rythmique qui libèrera totalement le langage d'un Roussel , d'un Debussy ou d'un Stravinsky .

c- Un drame basque : les Trois Vagues- Nationalisme musical

Le peuple basque, constamment tiraillé entre ses aspirations profondes et l'arbitraire changement des frontières politiques n'a pu réaliser l'unité de ses territoires "historiques" qu'au XI^e siècle sous Sanche III le Grand. Au début du XIII^e siècle, le Guipuzcoa puis au XIV^e s. l'Alava et la Biscaye s'unissent à la couronne de Castille. L'abandon par Charles Quint de la Basse Navarre vers 1530 et l'accession d'Henri III de Navarre sur le trône de France font que désormais les royaumes de France et d'Espagne établissent une frontière commune qui sera définie par le traité des Pyrénées au XVII^e siècle.

Au XIX^e siècle, les "fueros" , privilèges spécifiques des Basques seront singulièrement réduits par les épuisantes guerres carlistes. Ceci ne fera que renforcer le nationalisme euscarien (81).

En recherchant leur identité, les basques vont tout naturellement se tourner vers leurs racines linguistique, chorégraphique et musicale.

"La force du nationalisme musical qui sourd en Europe contre l'italianisme régnant, s'étend aussi à l'Euskal Herri (...) Avant que Azkue (82) et

(81)cf. Haritschelhar Jean Etre Basque, pp. 8 à 20.

(82) Azkue (Père Résurrection Maria de Azkue) fut l'un des grands révélateurs de la musique basque à la fin du XIX^e et au début du XX^e s.

Donostia (83) publient leurs deux Cancioneros les motifs populaires ont commencé à être traités dans les oeuvres chorales et de théâtre lyrique. Mais la véritable époque de l'opéra basque est comprise dans la décennie de 1910 à 1920 où l'on crée des opéras de Zapirain, Usandizaga(84), Azkue..." (85).

A la lueur de cette dernière citation, nous devons admettre que la tentative -malheureusement inachevée- de Bordes de créer un opéra national basque, était tout à fait précoce, puisque la parution des mélodies populaires d'Azkue date de 1901 et que déjà en 1891 le jeune élève de Franck avait arrêté les grandes lignes de l'action de son futur drame "Les Trois Vagues", auquel une poétique légende populaire servait de trame.

-L'imagination théâtrale de Bordes

Très jeune, Bordes fut attiré par la poésie et le théâtre lyrique. Les vers candides de son adolescence (L.A. B.N. N°18 & 19) demandent évidemment toute notre indulgence.

A 18 ans, il fait déjà allusion à son premier essai théâtral:

"Je vais faire quelques couplets pour un petit opéra-comique en un acte dont j'ai

(83) Donostia (1886-1956) Il a noté 493 chansons basques.

(84) Il fut élève de V. d'Indy à la Schola Cantorum.

(85) in Etre Basque , pp. 367 et 368.

... donné l'idée : l'Huitre et les Plaideurs
 ..." (86).

Ce projet fut le premier d'une longue série d'essais plus ou moins avancés, et dont aucun, hélas, n'aboutira totalement. Son ultime idée théâtrale sera consignée dans la Vie Montpelliéraine du 14 novembre 1909 :

"Poète merveilleux, il savait, de quelques fragments de légende recueillis et passés au creuset de son imagination sans cesse au travail, composer d'étonnants scénarios de drame, d'une saveur et d'une couleur inimitables. Comme à ces archéologues, qui, poètes aussi, reconstruisent des merveilles d'épigraphie sur quelques lettres mi-effacées, il lui suffisait d'une brîbe de souvenir pour édifier, autour et et dessus, une de ces belles histoires qui feront la joie des grands enfants tant qu'il y aura des hommes. C'est ainsi qu'il composa ce drame extraordinaire de Berterèche, qu'il a lu à quelques amis avant de mourir. Mais ses drames, comme sa musique et pour les mêmes raisons, sont restés inachevés... Il fallait bien faire aimer Rameau à ceux qui ne le connaissent pas ! "

Paul Dukas partage aussi ce regret en déplorant que les réelles possibilités dramatiques de son ami et les nombreux projets esquissés se soient enlisés dans le dédale de ses trop nombreuses activités altruistes.

"Bordes avait ébauché bien d'autres scénarios qui n'étaient pas inférieurs à ce livret des Trois Vagues. Sa sensibilité également éveillée par les impressions les plus diverses lui en fournissait l'idée à toute rencontre : légendes, tableaux, villes ou paysages ; moeurs populaires surtout. Les confidents de Bordes ont gardé de beaucoup de ces projets, le souvenir frappant. Mais

comme rien n'en fut fixé qui le précise, de tout cela , qui fut griffonné en hâte sur quelque chiffon de papier à présent perdu, ou même simplement raconté, il ne reste plus de trace aujourd'hui"(87).

-Le livret

Si la musique de ce drame est loin d'être achevée, le livret, par contre fut entièrement réalisé par Bordes (88).

C'est à partir de ce document que le décor et la trame de son unique opéra seront précisés (89).

LES TROIS VAGUES

Le premier acte se déroule dans la maison du sandalier Ganis (Jean en basque) , bâtie sur les falaises du Socoa, à l'entrée de la baie de Saint-Jean-de-Luz, et sans cesse ébranlée par le rude vent du large. Malgré les douloureux reproches de sa femme, Maïten, Jean est passionnément épris de Maya, basquaise espagnole d'une grande beauté , être étrange, moitié femme, moitié sirène.

(87) Article de Paul Dukas in Revue Musicale du 1° août 1924 , p. 102.

(88) Ce livret se trouve à la bibliothèque de l'Opéra de Paris (cote Res.1022).

(89) Cf. également l'article de G.Samazeuilh in Musique et théâtre(du 15 sept.1924 p.102), duquel nous avons tiré l'action du drame.

Il ne peut dissimuler son trouble quand sa "lamia" -c'est ainsi qu'on nomme dans le pays ces créatures mystérieuses - reparait, l'invite à venir la retrouver dans la montagne, et part bientôt, provocante, en compagnie du jeune Gracien, pour Elizondo où son père, le vieux paysan Récalc, prépare à l'occasion de la fête traditionnelle du village, une partie extraordinaire de pelote. Touché par la douleur silencieuse de Maïten, Jean cherche à oublier l'enjôleuse et à retrouver la paix dans son travail solitaire. C'est en vain que Maya cherche de nouveau à le tenter. A l'appel de sa femme, il monte bientôt la rejoindre. La nuit est venue et, sur la scène vide, Maya frappe le sol de son talon. Une vapeur l'enveloppe et elle reparait bientôt métamorphosée en "lamia" casquée d'un diadème étrange en forme de coquillage aux arêtes vives et aigües. Aux accents de la musique elle proclame son pouvoir fatidique sur les êtres qui se laissent attirer par ses charmes, sur les vagues de la mer elle-même, qu'elle peut asservir à sa volonté. Puis un nuage de soufre et d'encens la dérobe de nouveau aux regards. On voit tout d'un coup Jean descendre l'escalier, d'un pas hésitant, comme appelé par une force supérieure. Il arpente la pièce, trébuche dans le voile laissé par Maya. Il s'en empare, s'y noie fiévreusement le visage, et, pris d'une résolution subite, disparaît en courant dans la nuit à la poursuite de Maya.

Rideau .

Au second acte nous voici en plein pays basque espagnol sur la place d'Elizondo, décrite par Bordes dans son poème avec la plus pittoresque et minutieuse saveur. Au fond l'église, dans le style du seizième siècle, contre laquelle est adossée une fontaine gothique,

et d'où part une rue aux riantes maisons crépies de blanc. Au premier plan, auberge navarraise suivie de l'entrée du jeu de Paume, dont une partie des gradins sont visibles. A droite la "Calle Major" d'Elizondo, avec un palais aux grilles magnifiques servant à la fois de mairie et de prison. C'est la fête de la Saint-Michel, que favorise un temps radieux d'automne. On voit descendre de la montagne la procession solennelle, sous les rayons dorés du soleil couchant, au son des cloches, des fifres et des salves d'artillerie. La foule se précipite à l'auberge, puis dans le jeu de pelote. La partie va commencer. Maya souhaite bonne chance à Gracien qui va lutter contre Jean, champion du jeu. Elle lui donne rendez-vous après la partie, et embrasse longuement la main qu'elle veut victorieuse. Jean, survenu brusquement, a surpris le geste. Il reproche amèrement à Maya son infidélité, et entraîne son partenaire au jeu. Mais, dès les premiers points, le sort se déclare obstinément contre lui. Ulcéré, hué par ses anciens admirateurs, il ne tarde pas à renoncer à la lutte et abandonne même la partie. C'est en vain que Gracien, ayant pitié de sa détresse et demeuré, malgré tout, son ami, lui offre de quitter le pays avec lui dès le lendemain. Jean, resté seul, médite sur les déceptions successives que lui cause la poursuite de son amour coupable. L'obscurité a grandi... A la faveur d'un rayon de lune, il aperçoit Maya et Gracien, qui passent, au fond, enlacés, se dirigeant vers la fontaine. D'un bond il se précipite, saisit son rival par les épaules et lui brise les reins en le jetant violemment contre le mur du rebot...

Aux cris de Maya, les fenêtres s'ouvrent, les gens accourent. On emporte le corps dans l'église et Jean est conduit à la prison dont Maïten, survenue éplorée, se voit refuser l'accès. Au moment où , en repartant, elle passe devant la fontaine, elle y voit apparaître le buste de Maya en "lamia". L'être double surgit là, visible à la malheureuse femme sous ses formes charnelle et surnaturelle . Elle détourne la tête et disparaît, comme écrasée par la fatalité, tandis que la toile tombe lentement...

Une grève déserte dans une calanque de la côte de Guipuzcoa , près de Guétaria, sert de cadre au premier tableau du dernier acte . Jean dort sur le sable, auprès d'une barque. Autour de lui évoluent des "lamias" qui semblent, par leurs gestes mystérieux, le vouer à une perdition certaine. L'aube paraît... Maïten, en haillons, sort de la cabane de pêcheurs voisins, et supplie son mari, bientôt réveillé, de ne pas partir en mer , car un rêve lui a prédit qu'il y trouverait la mort ; décidée au sacrifice pour sauver l'âme de Jean et conjurer le Destin, Maïten l'accompagnera donc en pleine mer , et triomphera successivement avec lui des Trois Vagues terribles qui , au cours d'une scène saisissante de féerie tragique où reparaissent Maya et les "lamias" en sirènes tenteront d'engloutir la barque : la Vague de lait, la Vague de larmes, la Vague de sang. Réfugiés finalement au plus haut sommet d'un roc isolé, contre lequel est venu se briser leur frêle esquif, Jean et Maïten, serrés l'un contre l'autre, clament l'intensité de leur amour reconquis.

Le disque du soleil levant surgit des profondeurs de la mer. Au loin on entend les chants des pêcheurs bretons, dont les barques, aux voiles rouges et mauves, apparaissent bientôt. Ils viennent délivrer les naufragés qui rendent grâce au Seigneur, tandis qu'un chœur de génies tutélaires et une ample péroraison orchestrale concluent le drame "dans une polyphonie reposante et quasi religieuse".

- Les documents de la Bibliothèque de l'Opéra (90).

. Trois gros volumes (350 X 264) rassemblent les divers documents relatifs aux Trois Vagues.

En plus du livret, déjà mentionné, nous trouvons quelques lettres d'amis de Bordès, un avant-projet de l'oeuvre pour piano, et des esquisses plus tardives pour orchestre. De nombreuses dates jalonnent l'avancement irrégulier de ce travail.

. Avant -projet pour chant et piano

-Acte I = 64 p. Complet

Commencé à Ciboure en 1890.

Scène 2 composée à Paris(été 1891).

Scène 6 (St.Jean-de-Luz - Ciboure 1894).

Fin du 1er acte:(Maison Iturritza, à Ciboure, 3.10.1894).

-Acte II=51 p. Il manque la scène finale.

Composé à Cambo (Basses Pyrénées)

du 22.04.95 au 21.09.95.

-Acte III= complet

Achevé à Spa en juillet 1901.

(90) Au même titre que le livret, toutes ces esquisses sont regroupées à la Bibliothèque de l'Opéra (RES 1020-1021-1022).

.Esquisse d'orchestre

-Acte I-205 p. Il manque la fin de la Danse
et la scène finale.

-Commencé le 27.08.1897.

-La scène I est écrite entre le 30/08 et
le 5.09.97.

-Acte II-69 p. Jusqu'au milieu de la scène IV.
Tout le reste manque.

Une date est mentionnée: 15 juillet 1906
à St.Pons (p. 50).

-Acte III-138 p. Il manque le Prélude et la
scène finale (depuis l'apparition de
la vague de sang).

-Acte commencé le 1.09.99.

-La plus grande partie est écrite
à St. Savin, du 24.08 au 7.09.03
(vague de sang).

Les trois vagues.

Musique municipale de 3x44

Acte I

Charles Bonnet

Andante

1^{re} Flûtes
2^e Flûtes
Clarinettes
Bassons
Oboes
Corno
Trompettes
Trombones
Timbales
Cymbales
Triangle
1^{er} Violon
2^e Violon
altos.
Mociten
Jean
Violoncelles
Conte Basses
Pédalier

Stamp: **MAISON DE LA MUSIQUE**
16 2 2 7

En 1923, Lucien Bordes s'entretint avec les amis de son frère afin de se pencher sur le problème d'un achèvement posthume éventuel des Trois Vagues. Après avoir pressenti deux compositeurs admirateurs de Bordes, G. Ropartz et Raoul Laparra pour cette tâche délicate, il fallut se rendre à l'évidence: l'oeuvre était trop particulière et trop fragmentaire pour envisager de la terminer. Aussi, les amis de l'auteur des Trois Vagues, réunis le 12 décembre, conclurent à la nécessité de laisser l'ensemble des esquisses à la Bibliothèque de l'Opéra (cf. lettre ci-dessous). Une autre lettre de G. Samazeuilh à C. Bouvet évoque l'exposition publique de certains manuscrits des Trois Vagues à l'Opéra. Enfin, une analyse du drame de Ch. Bordes écrite dans la revue Musique et Théâtre du 15.09.25 par G. Samazeuilh est incluse dans ces dossiers.

16 v. 17



Paris, le 12 Décembre 1923

Les soussignés, réunis sur la demande de M. Lucien Bordes, pour examiner le drame lyrique les Trois Vagues de Charles Bordes, laissé à l'état d'esquisses incomplètes par l'auteur, regrettant, sur la grande valeur de l'oeuvre, qu'il semble impossible d'en confier l'achèvement à une main étrangère sans risque d'en compromettre la portée et le caractère.

Afin de la sauver de l'oubli, ils conseillent le dépôt de l'ensemble des esquisses (livret et musique) à la Bibliothèque de l'Opéra, dans la collection de manuscrits d'ouvrages dramatiques inaugurée par M. Charles Malherbe, où le public pourra librement elle en prendre connaissance.

P. de Breville

Edmond Lalo

Guillaume Samazeuilh
andré Hallay

Guillaume Samazeuilh

Paul Halévy

-Esquisses Musicales

Bien qu'inachevé, le chef d'oeuvre de Ch. Bordes est non seulement d'un grand intérêt musical (91), mais également riche d'enseignements sur la propre démarche du compositeur vis à vis du renouveau musical français par l'apport de la sève populaire authentique.

Une analyse détaillée des Trois Vagues, certainement utile pour cerner le langage musical de Bordes, dépasserait cependant les limites imposées par l'intitulé de notre ouvrage. Pourtant, nous ne voudrions pas terminer ce chapitre sans y inclure quelques observations complétant cette courte étude du drame basque.

Une lettre écrite du Pays basque en 1894 et adressée à Paul Dukas, nous renseigne sur le contenu et l'écriture de l'esquisse pour chant et piano:

" Je voulais vous écrire depuis longtemps, mais j'étais en pleines vagues et je n'ai pu toucher la rive pour cela. J'ai beaucoup travaillé sinon bien travaillé. Poujaud était content de moi. Je préfère attendre que cela cuve pour me prononcer. Finalement j'ai fait ce que je devais et touche à la fin de mon 1er acte.

Demain ou après, je compte en terminer l'esquisse, somme toute 40 minutes de musique, ce n'est pas mal(...)
Et vous, avez-vous bien travaillé?
(...) je vous conseille de ne pas trop chercher à fixer votre texte, la musique vous chantera tout cela. C'est du moins mon avis car tout ce que j'avais

(91) "Cette esquisse lui avait suffi cependant pour donner à de nombreux amis et notamment aux Directeurs de la Monnaie. Kufferath & Guide qui avaient immédiatement retenu l'ouvrage, des auditions au piano mémorables". In Un drame basque de Ch. Bordes par G. Samazeuilh, Revue Musicale d'août 1924, p.1060.

écrit d'avance a sauté et ce sont des phrases nouvelles qui me sont venues aux lèvres avec la musique même et la chose y a gagné en mouvement et en clarté(...)

J'ai fixé un rythme poétique seulement en y collant des paroles souvent bizarres me promettant de le revoir. Cette scène [scène fantastique du 1er acte] est peut être absolument ratée, tant pis, ça couvrera avec le reste.

J'ai voulu faire du sauvage, du javanais, je crois y avoir réussi en partie, il y a des gammes de tons harmonisées comme elles peuvent qui feront rugir le père Weckerlin mais qui raviront Bourgault.

Et puis la scène est presque plus chorégraphique que chantée. Il faudra que la lamia a qui incombera la charge se tremousse. C'est hiératique et vif en même temps" (92).

Acte I

Dès les premières mesures, l'extrême tension d'un caractère surnaturel entre Maïten et Ganis(Jean) est symbolisée par "un intervalle -leitmotiv" qui va parcourir toute l'oeuvre : quarte augmentée rendue encore plus inquiétante par la force des deux doubles croches et le crescendo répétitif ;

cf. contrebasse, p. 411.

Cet intervalle qui trahit le poids du destin réapparaît dans le premier mot de Maïten: "Ganis"

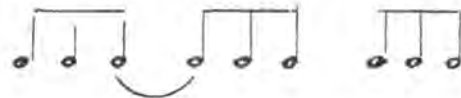
fragment de la première page pour la réduction au piano

(92) L.A. B.N. N° W 48-93 du 24 septembre 1894, adressée à Paul Dukas.

La scène fantastique finale du 1er acte (si b. mineur) fait appel à une palette orchestrale des plus colorées avec de nouveau l'évidente parenté entre le flageolet en sol et l'ancestrale flûte à bec du Pays Basque.

Petite flûte	1 petit bugle en mi b
Flageolet en sol	bugle en si b
2 grandes flûtes	2 saxhorns(ténor-basse)
2 hautbois	3 trombones
Petite clarinette en mi b	timbales
2 clarinettes en si b	1 glockenspiel
clarinette basse	1 xylophone
2 bassons	1° & 2° violons
Contrebasson	alti
4 cors en fa	Cello et C.B.
2 trompettes	
4 saxophones	

Le rythme haletant :



concourt à l'élément fantastique de cette dernière scène (il intervient précisément après le mot "tuer").

A la page 194 de la partition d'orchestre, une longue plainte modulée très librement par Maya rappelle les Irrintzi (93) basques.

Acte II

Avec son talent de coloriste méticuleux, le compositeur dépeint, dans la scène 2 de son livret, l'éclatante danse des bâtons, déjà évoquée à propos du quatrième mouvement de la Suite basque et qu'il avait lui-même vécue au cours de ses séjours prolongés dans la patrie euscarienne.

Les Pardon Dantzari (danseurs aux bâtons)

(93) Irrintzi : Hurlement terrible évoquant le temps où les Basques s'embusquaient dans leurs rochers pour dépouiller les pèlerins de St. Jacques.

" Paraissent en tête de la procession. Ils sont vêtus de pantalons blancs, d'une ceinture rouge en soie, d'un béret rouge, d'une chemise éclatante de blancheur, d'où pendent aux épaules et sur le dos de multiples rubans de soie aux couleurs voyantes. Ils sont réunis par de longs bâtons rouges et blancs qu'ils tiennent par les extrémités, de façon que, réunis en quadrille de 12 hommes, les bâtons soient placés diagonalement dans les rangs et tenus simultanément par les mains droites et gauches des danseurs, afin de permettre le mouvement d'entrecroisement des bâtons au dessus de leur tête au moment prescrit de la danse " (94).

Bordes retrouve ici le rythme de Zortzico (5/8) et emploie en particulier le piccolo et les tambourins, rappel du Txistu et du Tuntun.

G. Samazeuilh, témoin direct d'une interprétation que Bordes avait donnée à ses amis, autour du piano, avait été frappé par ce 2ème acte.

"Je me souviens surtout de la couleur intense, de l'originalité poétique du tableau d'Elizondo, où les épisodes locaux- la procession de St.Michel-la partie de pelote-tous établis sur des thèmes basques- se combinent si heureusement à l'action"(95).

(94) In Livret des Trois Vagues
op. cit. Acte II, scène 2.

(95) In Un drame basque de Ch. Bordes
Revue musicale d'août 1924, p. 115 .

Acte III

Dans ce dernier acte , dont la partition orchestrale est si incomplète, laissons de nouveau la parole à G.Samazeuilh:

"Lorsqu'on écoutait Bordes au piano, animer toute cette féerie sonore, on oubliait les difficultés évidentes (quoique après tout pas insurmontables) de sa réalisation scénique. On perdait de vue le travail matériel considérable, la dextérité d'écriture accomplie, l'expérience de l'orchestre et des possibilités scéniques qu'eût exigé la mise au point musicale définitive de l'ouvrage (...). Dans le tableau final du 3ème acte, seules subsistent l'amorce des apparitions des vagues et les lignes mélodiques du chant des pêcheurs et de la péroraison orchestrale " (96).

"Je revois mon ami, déjà très malade, pourtant heureux de se sentir revivre dans ce pays qu'il aimait, qu'il comprenait si bien et que n'avait pas encore défiguré l'envahissement balnéaire et mondain. Je l'entends jouant, chantant , mimant, improvisant même par endroits, ces trois actes , avec un enthousiasme si spontané, un emballement si juvénile, une expression si communicative que la nuit nous trouva tous réunis autour de lui au piano. Les Trois Vagues semblaient alors frémissantes de vie et entièrement réalisées dans son cerveau de créateur. Le lendemain, malgré les reproches amicaux de ses auditeurs et les promesses qu'il leur prodiguait de la meilleure foi du monde, Bordes était le premier à n'y plus penser, repris tout

(96) In Un drame basque de Ch. Bordes
op. cit. p.116.

entier par son idée du jour, que ce fut la création d'une école de danse à Tardets, dans l'intérieur du Pays basque, l'exhumation de quelque opéra méconnu de Lulli ou de Rameau (...) Ses Trois Vagues, elles, pouvaient attendre ..." (97).

Les regrets unanimes de ses amis, face à cette fresque partielle d'un opéra spécifiquement basque, ne doivent pas cacher l'aspect positif de cette tentative. Le drame des Trois Vagues est la conséquence logique et ultime de ce désir acharné et sincère de freiner le dangereux clivage entre musique savante et création populaire.

Cet essai devait guider les musiciens des années 1900 et les inciter à renouveler un langage musical, trop enclavé, vers une inspiration d'essence populaire.

A partir de cette source non négligeable du renouvellement musical français, deux possibilités s'offraient aux jeunes musiciens : soit celle d'une simple, mais bénéfique réaction catalysante, soit celle, plus profonde d'une réelle exploitation de timbres folkloriques bretons, occitans, basques etc, reposant éventuellement sur des légendes populaires, afin de retrouver l'indispensable vigueur de la créativité, qui faisait tant défaut depuis plusieurs générations.

Paul Dukas, pénétrant critique musical, sentit à quel point cette oeuvre avait une place privilégiée dans notre opéra:

(97) Samazeuilh in Un drame inédit de Ch. Bordes: Les trois vagues (Musique & théâtre du 15.09.1925, p. 8.).

" J'ai conservé de ces fiévreuses lectures l'impression la plus forte. Et très nettement, chaque fois que j'écoutais le deuxième acte des Trois Vagues , j'eus la sensation que pour le tour nerveux et l'accent incisif, nous aurions là l'unique oeuvre française que l'on peut mettre en regard de Carmen" (98).

(98) In Revue Musicale, 5eme année,
1^o août 1924, p. 102.

en Si bémol
La Vague de Caill-

les charges

tr. b.

(gong)

tuba

euphonium

clarinet

alt.

Chœur

le vague aboli au premier de la vie...
à briser au large des îles de la mer...
le monde en la route...
à briser au large des îles de la mer...

le vague aboli au premier de la vie...
à briser au large des îles de la mer...
le monde en la route...
à briser au large des îles de la mer...

L. Siboni
Paris, le 10 septembre 1907

Les vents et les vagues...
blancs comme les nuages au-dessus de la mer...
et les blancs de la mer au-dessus de la mer...
à briser au large des îles de la mer...
le monde en la route...
à briser au large des îles de la mer...

La Vague de Sang

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La Vague de Sang". The score is written on multiple staves. At the top right, the title "La Vague de Sang" is written in cursive. The score includes staves for various instruments, including what appears to be a trumpet (trp), trombone (tbn), and tuba (tuba), as well as a vocal line. The vocal line contains lyrics in French: "Je suis un homme simple et je suis un homme qui aime la vie et qui aime la mort!" and "Je suis un homme simple et je suis un homme qui aime la vie et qui aime la mort!". The score is written in a style that is somewhat sketchy and appears to be a working draft or a composer's manuscript. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The bottom of the page has some handwritten text: "Fin de l'œuvre" and "27/10/1923".

CHAPITRE IX

RETOUR A LA MUSIQUE FRANCAISE

- 1- Projets de création d'un Théâtre d'application
- 2- Les premiers maillons du Théâtre lyrique
 - a - Lully
 - b - Marc-Antoine Charpentier
 - c - Destouches, Campra, Clérambault
 - d - J.B. Moreau
- 3- Jean-Philippe Rameau
 - a - Conférences, articles et édition
 - b - La Guirlande
 - c - Extraits d'oeuvres diverses
 - d - Castor et Pollux
- 4- Ch. Bordes et la musique verlainienne

CHAPITRE IX

RETOUR A LA MUSIQUE FRANCAIS

" Il faut plaindre les anciens qui n'avaient trouvé dans l'Océan que le palais de Neptune et la grotte de Protée"(1),

s'exclame notre premier Romantique français. Cet aphorisme ouvrant le XIX^e siècle, amorce le fatal mouvement pendulaire qui fait périodiquement osciller l'art entre le respect absolu des règles et leur rejet délibéré. La puissante vague libératrice du XIX^e siècle, étroitement mêlée à l'évolution politique et sociale, se manifeste de façon encore plus nette lorsque le jeune Hugo déclare ostensiblement: "Il n'y a ni règles, ni modèles" (2).

Dans l'éternelle querelle entre les Anciens et les Modernes, le Romantisme ne pouvait s'imposer sans abattre Racine , symbole du clacissisme.

Il faudra attendre les années 1880 pour que les vertiges du rêve, les premières expériences du surréel, ultime aboutissement de l'individualisme, entraînent paradoxalement le désir de retrouver la stabilité rassurante de l'archétype classique.

(1) Chateaubriand (François René de) in Génie du Christianisme (II, IV ,1)édité en 1802.

(2) in Préface de Cromwell (1827).

Déjà Saint-Saëns avait mis en musique plusieurs scènes d'Horace (3) . Gounod et Dukas s'intéressent à Polyeucte (4) . A partir de 1890, Racine connaît un regain de faveur à la Comédie Française.

En 1899, Bordes et le conférencier André Hallays tirent de l'oubli Esther et la musique de scène de J.B. Moreau. Ce retour aux dramaturges classiques auréole également le théâtre de Molière ; un monument est même érigé en 1897 à Pezenas pour honorer le souvenir de notre illustre comédien.

Bordes, attentif et sensible au juste retour de nos grands écrivains, ne pouvait naturellement concevoir que le jour ne se fasse également sur nos musiciens totalement oubliés.

"Mon "dada", maintenant, c'est le triomphe de la musique française et le culte qu'on doit en avoir. Que diriez-vous d'une conférence sur la danse en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Je vous donnerai pour appuyer votre conférence ces demoiselles Louise et Blanche Mante, et moi-même pour la musique" (5).

Depuis 1903 en effet, Bordes avait instauré ses "Concerts annuels de Musique Française Historique". Il s'agissait d'auditions par abonnement devant toucher en priorité les villes universitaires , plus propices à cette implantation musicale (Marseille, Lyon, Dijon, Bordeaux, Montpellier, etc...)

(3) en 1860.

(4) Polyeucte de Gounod date de 1878 et l'Ouverture pour Polyeucte de Dukas fut exécutée en 1892.

(5) L.A.M.E. N°2 adressée à M. Emmanuel le 1^o août 1903.

Après une première série de concerts dont celui du 11 décembre 1903 à Montpellier - les auditeurs avaient pu entendre, entre autres oeuvres, le Berger fidèle de Rameau (extraits)- le projet, d'où était exclu tout nationalisme excessif, fut provisoirement stoppé à cause de la santé défaillante de Bordes.

L'installation définitive de ce dernier dans la capitale du Languedoc devait favoriser la concrétisation et l'amplification de ces restaurations historiques (6).

Trois Concerts annuels

de

Musique Française historique

AVEC CONFÉRENCES

*Organisés par la SECTION DE PROPAGANDE DE LA SCHOLA
CANTORUM (directeur : Ch. BORDES) et sous le patronage de
l'Université et de l'Alliance française.*

T.S.G. 1906 , p.224

(6) cf. supra "Concerts en milieu universitaire"
Chapitre VI , 4 a.

1- Projets de création d'un Théâtre d'application

La reconstitution des monuments de l'histoire musicale, véritable "musée par l'audition", avait été largement réalisée tant à Paris qu'en province. Cependant, Bordes désirait implanter un "Bayreuth français" propre à faire revivre notre opéra des XVII^e et XVIII^e siècles.

"Je le fixerais tout d'abord en province, dans une ville du Midi de préférence" (7).

(7) In T.S.G 1906, p.34. C'est à l'issue du congrès de Montpellier en juin 1906 que semble se préciser le choix de cette ville pour implanter un Théâtre d'application:

"Un second voeu, non moins important et qui intéresse particulièrement notre ville a été suggéré aux congressistes par le joli caractère et le brillant succès de la représentation de "La Guirlande" dans le cadre charmant du mas d'Haguenot. La Pastorale-ballet de Rameau a été merveilleusement en convenance avec les nombreux vestiges du 18^e siècle qui se trouvent dans la ville. L'idée a alors surgi de faire à Montpellier une sorte de Bayreuth français pour les musiques des 17 et 18^e siècles, pour les partitions de Clérambault, de Lulli, de Rameau, de Campra qui s'accordent si bien avec le style de ses monuments. Quel cadre merveilleux serait le Peyrou pour ces cantates toutes descriptives, telles que l' "Ile de Delos" ou les "plaisirs de la campagne", pour ces musiques pastorales et galantes ressuscitées par l'originale Mme Wanda Landowska. Montpellier, capitale du Languedoc, pourrait devenir une métropole musicale fréquentée. C'est à cette oeuvre que va s'appliquer inlassablement et avec de nouvelles ardeurs M. Bordes."

(in l'Eclair de Montpellier du 16 Juin 1906)

"Quelle devra être cette ville ? (...) Une ville de faculté où les étudiants de toutes sortes se coudoient et où l'étudiant musicien, par les fréquentations intellectuelles qu'il pourrait y faire, trouverait à s'élever et à se former (...), ce qui lui manque parfois. Ville saine et ouverte (...) [C'est] Montpellier qui pour moi mieux que toutes peut être réunir les qualités requises (...) Ecoutez sans parti-pris d'archaïsme outre le 4^e acte d'Hippolyte et Aricie, tant de fois chanté à la Schola et notamment à Montpellier (8), écoutez-en les vivants accents, admirez-en la beauté éternelle. Cette musique n'a pas une ride (...) éclate de vie et d'expression au concert. Que serait-ce au théâtre! Rendez-la nous vivante et profonde à la fois dans une réincarnation nouvelle. Vous verrez à la longue le public s'y précipiter et l'artiste créateur s'en inspirer à son tour et renouer le chaînon qui paraissait brisé de la magnifique chaîne des Chefs-d'oeuvre qui constitue la glorieuse parure de notre art national " (9) .

Le créateur du nouveau projet déplorait la récente loi militaire de deux ans qui interrompait brusquement la lente maturation vocale du chanteur ; aussi proposait-il d'affecter les jeunes soldats concernés dans des villes particulières où une

"école d'application théâtrale deviendrait une véritable maison du soldat (...)
[où] on oublierait pendant quelques instants les rigueurs de la caserne en apportant à la musique, si modeste soit-il, le concours d'un talent jeune et désintéressé " (10).

Pour le recrutement des voix de femmes, il envisageait des périodes de quelques semaines pour préparer et réaliser les oeuvres projetées, avec un encadrement de professeurs compétents.

(8) le 12 mars 1906.

(9) in T.S.G. 1906, pp. 37 & 38.

(10) in T.S.G. 1906, p. 36 .

Afin d'étoffer qualitativement et quantitativement les chœurs, le directeur de la Schola fait un appel par voie de presse, pour mobiliser de jeunes choristes:

"Les classes, indépendantes des classes d'ensemble de la Schola et destinées aux représentations auront lieu le soir et comprendront des cours de solfège, de répertoire et de mise en scène. Ils sont absolument gratuits; les élèves s'engageront, en retour, à participer aux représentations d'application de l'école. Les sujets particulièrement doués qui viendraient à se présenter seront poussés dans la carrière et assurés de soins tout particuliers " (11).

Paul Davray, journaliste confident de Bordes, relate sur les intentions de ce dernier:

CASTOR



"L'actif musicien a établi le plan d'un foyer scolaire où seraient enseignés aux jeunes chanteurs la déclamation tragique, la déclamation lyrique, le chant, la mise en scène, la science des attitudes. On leur exposerait aussi le caractère, l'armature, le mouvement, l'intérêt d'un rôle, l'histoire, la valeur, le sens d'une oeuvre lyrique; l'art de costumer, d'animer, de dramatiser (...) on y enseignerait aussi le naturel, l'accent juste, le style pur, la simplicité" (12).

Ch. Bordes, dont la chaleureuse et respectueuse amitié avec Emma Calvé ne s'est jamais démentie, pressentait le rôle capital que pourrait tenir l'illustre chanteuse dans la future Ecole d'application:

(11) In Eclair de Montpellier du 7 octobre 1908.

(12) In id. du 11 octobre 1908.

"Entre deux promenades, on a lu la partition de "Castor & Pollux". Mme Emma Calvé disait à M. Bordes: vous nous donnerez 15 jours de répétition. Je viendrai mettre en scène, apprendre à "nos"interprètes à se draper, à se tenir, à faire des gestes, à se coiffer ..." (13).

Convaincu de la nécessité d'un tel projet, Bordes chiffrait pour les lecteurs de la T.S.G. les conditions financières de cette création:

Budget d'une école d'application.

Loyer d'un local ou petite salle de théâtre d'application,	3.000 fr.
Appointements du directeur 500 fr. par mois, pendant dix mois,	5.000 —
d'un professeur de chant adjoint à 300 fr. par mois,	3.000 —
d'un metteur en scène à 250 fr. par mois,	2.500 —
d'un répétiteur chef des chœurs à 200 fr. par mois,	2.000 —
d'un pianiste accompagnateur à 100 fr. par mois,	1.000 —
Frais généraux, gens de service, chauffage et éclairage,	1.800 —
Total approximatif,	18.300

Quelles devraient être par ailleurs les ressources de l'entreprise à édifier en face de ce chiffre et à contrebalancer :

Souscription gouvernementale,	5.000 fr.
départementale du conseil général,	1.500 —
municipale de la ville choisie,	1.000 —
Part des membres honoraires amis de l'œuvre, à 100 fr. (50 environ)	5.000 —
Recettes problématiques, concerts ou représentations,	3.000 —
Contributions et inscriptions d'élèves, 30 par an à 100 fr.	3.000 —
	18.500 —

(14)

Malheureusement les graves difficultés qui secouaient le monde viticole de cette région ne pouvaient être compatibles avec cette belle initiative. Pendant les trois ans de répit que sa grave maladie allait lui accorder, Bordes, amoindri mais toujours aussi volontaire, devait trouver d'autres solutions pour réaliser son dernier rêve, celui de la reconstitution des opéras français des XVII^e et XVIII^e siècles.

(13) In Eclair de Montpellier, 30 septembre 1906.

(14) In T.S.G. 1906, p.37 .

2- Les premiers maillons du Théâtre lyrique:a- Lully

Résolu à faire revivre les chefs-d'oeuvre de notre passé lyrique, Bordes fut très vite séduit par la personnalité centrale de J.B. Lully. Même si l'édition monumentale de ses oeuvres par H. Prunières ne date que des années 1930-1939, Lully n'était pas complètement oublié à la fin du XIX^e siècle: Weckerlin fait un arrangement pour piano du Bourgeois gentilhomme en 1876; Lajarté entreprend dès 1880 d'importants travaux d'édition; Romain Rolland rédige un peu plus tard, en 1907, des Notes sur Lully, mais il est certain que cet intérêt ne touche encore qu'un cercle restreint de musiciens.

Encouragé par le récent succès de Castor & Pollux Bordes désirait représenter la tragédie lyrique d' Atys:

"Si je ne puis réaliser au théâtre certaines reconstitutions, il me restera encore l'admirable Atys de Lulli, qui n'est accompagné que de violons et que je me suis juré de mettre en scène, ayant pour cette reconstitution d'art (...) un atout merveilleux: Georgette Leblanc" (15).

Paul Dukas nous relate à ce propos un savoureux souvenir:

"Il se proposait de remettre au théâtre de Monte Carlo ou ailleurs, l'Atys de Lulli, sa passion du moment.

(15) In A.R.S.C. novembre 1908, p. 2.

Dans les derniers temps, il en promenait partout avec lui la partition. Il la portait sous le bras la dernière fois que je le rencontrai à Nice, chez Albeniz, qu'il tenta vainement d'ailleurs, de gagner à la cause du "coquin ténébreux". Il fallut que, bon gré mal gré, le bon Albeniz, qui n'en avait pas envie, écoutât deux actes d'Atys.

Il aimait Bordes et se résigna. Je fus prié de tenir le piano et Bordes chanta d'un bout à l'autre ses deux actes, qu'Albeniz, écroulé sur un divan, écouta sans broncher, dans le plus morne accablement " (16).

La partition d'orchestre, à laquelle fait allusion Duka's, était un manuscrit autographe de Bordes. Ce dernier en avait fait la réalisation de la basse chiffrée (17). Atys ne devait cependant pas être représenté, sauf quelques rares extraits, comme celui signalé dans le programme du 23 Janvier 1907(18).

D'autres oeuvres de Lully furent également présentées au public montpelliérain, mais toujours de façon partielle : (3° acte d'Amadis, extraits de Persée et Alceste) (19).

Parallèlement, Bordes se pencha sur les oeuvres du contemporain de Lully, H. du Mont (20) et fit connaître plusieurs de ses motets dont Peccator ubi es, à Lyon, Bruges, Clermont Ferrand, Montpellier, etc..

(16) in Revue Musicale du 1° août 1924, p. 101.

(17) Cette partition est conservée à la B.N.
(Cote Ms FRC 1908 265 ;BN Res Vma ms 701).

(18) cf. L.A. M.E. N°11.

(19) Alceste : le 25.X.1907 à Montpellier.

(20) Bordes écrit à Maurice Emmanuel:

Votre titre de conférence est parfait: "La musique française et le culte qu'on lui doit", seulement il est initial, il ouvre un cycle, il va falloir passer le premier et... à la place d'honneur. Voulez-vous le Vendredi soir 6 Nov. comme séance de réouverture de la Schola et perdu dans les fleurs de Rameau, Clérambault, du Mont, etd... rien que des Français" L.A. M.E. N°3).

- 7 -

SCHOLA DE MONTPELLIER

SECOND CONCERT

DE MUSIQUE FRANÇAISE HISTORIQUE

A LA SALLE DE L'UNIVERSITÉ

Mercredi 23 Janvier 1907, à 8 heures 1/2 du soir

CONFÉRENCE

" Lulli et les Origines de l'Opéra Français "

Par M. LOCCARD, critique musical

CONCERT

Avec le Concours de Mlle DELCOURT

les Chœurs et l'Orchestre de la Schola

Scène du Sommeil d'Atys	J.-B. LULLY.
MM. AUBERT, SIBONNET et X.	
Air de Méduse extrait de Persée	J.-B. LULLY.
Mlle Marguerite Delcourt.	
Audition intégrale du 3 ^e acte d'Amadis	J.-B. LULLY.

PERSONNAGES

Arcahonne	Mlle Marguerite Delcourt.
Corisande	Mlle B.
Florestan	M. X.
Amadis	M. SIBONNET.
Un capitif	M. AUBERT.
Une captive	Mlle X.
L'Ombre d'Amadis	M. RENAUD.
Premier Gâbler	M. X.
Deuxième Gâbler	M. X.

Troupe de prisonniers et de prisonnières d'Arcahonne.

PRIX DES PLACES. -- Parquet, 3 francs - Galeries, 2 francs:

Au programme: cartes chez le Concierge de l'Université (côté M. Lapeyre),
Cafin et Eres.

Le troisième concert de l'Université (musique de chambre)
aura lieu en mars

b- Marc-Antoine Charpentier

L'oeuvre de Marc-Antoine Charpentier fut une des grandes révélations des Chanteurs de Saint-Gervais. De très nombreuses auditions du Renielement de St.Pierre parsèment les concerts de la Schola et les voyages de propagande (21). Inquiet de l'oubli impardonnable du grand maître français, Bordes s'exclame sur un ton quelque peu alarmiste:

" Il existe 27 grands cahiers à la Bibliothèque Nationale et quelques autres de moindre importance, tous de la main de Charpentier. Si un sinistre venait à se produire rue Richelieu, l'oeuvre entière d'un des plus grands maîtres français du XVII° s. serait anéantie. Une édition moderne à l'instar des grandes éditions allemandes s'imposerait. C'est un devoir national et la Schola sans nul doute, avec des collaborateurs comme MM. Michel Brenet , H. Quittard, André Pirro , fervents admirateurs de Charpentier, semblerait tout indiquée pour mener à bien un tel travail (...)
En attendant, M.A. Charpentier dort dans la poussière de l'oubli, rue Richelieu et c'est là que nous sommes allés chercher

(21) Entre autres exécutions, signalons celles du:

- 16. 05. 02 à Paris (Schola)
- 01. 03 à Louvain, Bruxelles, Mons
- 22.02.05 à Lyon
- 12.06.05 à Clermont
- 16.03.06)
- 15.04.08) à Montpellier

Bordes s'en excuse même auprès de Maurice Emmanuel: "Je voudrais en outre un fragment d'Histoires sacrées de Charpentier. J'ai pensé pour ne pas redonner le Renielement de S.Pierre dont nous avons abusé à la Peste de Milan du même, oeuvre bien curieuse "
(in L.A.M.E. N° 4).

quelques pièces qu'a fait graver la Schola " (22).
(Le Renielement de St.Pierre fut imprimé à la Schola en 1897)

Vendredi 16 Mai 1902, à 9 heures du soir

Concert de Musique française ancienne

DU XVII^e ET XVIII^e SIECLES

2. LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

HISTOIRE SACRÉE

DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

(1634-1702)

<i>dessus</i>	M. PAUL GIBERT	<i>Histoires</i>	M. ALBERT GÉBELIN
<i>Violons</i>	M. JEAN DAVID	<i>Ostia</i>	M ^{me} HÉLÈNE GIBERT
<i>Cornobus Maltin</i>	M. MARIE MULLE	<i>Arcilla</i>	M ^{me} M. LÉGRAND

1. 1260

Extrait du programme

(Tablettes de la Schola mai-juin 1902)

c-Destouches, Campra, Clérambault

Du premier compositeur, il n'est mentionné que le 4ème acte d'Issé prévu pour la saison 1906-1907 à Montpellier (23).

Campra fut mieux représenté, puisque le congrès de juin 1906 permit d'entendre la cantate pastorale "Les plaisirs de la campagne" chantée par Alie Villot accompagnée par l'orchestre de chambre de la Schola montpelliéraine (24). Cette cantate était judicieusement intercalée entre de nombreuses pièces galantes de Couperin et Clérambault. Le prologue des Fêtes Vénitiennes également de Campra, avait été donné à la Schola au théâtre de verdure.

(22) In Tablettes de la Schola mai-juin 1902.

(23) In A.R.S.C. d'octobre 1906. Ce 4^e acte avait également été donné à la Schola de Paris (T.S.G. septemb. 1903, p. 308).

(24) La cantate de Campra fut rejouée le 15 juin 1906 à l'hôtel Métropole de Montpellier à l'issue d'une conférence de Ch. Bordes (cf. l'Eclair de Montpellier du 15 juin 1906).

Enfin trois cantates de Louis Nicolas Clérambault furent données à Montpellier ou à Béziers entre 1906 et 1908:

- Orphée (25)
- Alphée et Arethuse (26)
- Héro et Léandre (27)

SALLE DE LA SCHOLA

Mardi 8 Décembre à 8 h. 3/4 du soir

Héro et Léandre

Cantate de chambre à voix seule et symphonie

a) *Prélude, air lent et air gai* ; b) *Récitatif et air fort tendre* ; c) *Récitatif* ;
d) *Tempeste* ; e) *Récitatif et air gracieux*.

M^l^{le} JEANNE NOUGARET

M. HULLOT, M. FUZY, M. LAPEYSSONNIE et M. R. BÉRARD

Extrait du programme du 8 décembre 1908

(Archives de Montpellier)

d- J.B. Moreau

Le vif intérêt que Bordes porta aux oeuvres de Jean-Baptiste Moreau est déjà vérifié dans la Tribune de Saint-Gervais en février-mars 1899. C'est alors que le directeur de la Schola publie une sélection importante des choeurs d'Esther. Ces choeurs devaient accompagner une conférence d'André Hallays sur "Racine, poète lyrique" (28) donnée par la Schola Cantorum au grand amphithéâtre de l'Institut Catholique

(25) le 29.01.06 à Montpellier. Cette cantate a été éditée par Bordes à la Schola (s.d.).

(26) le 31.12.1907 à Montpellier.

(27) le 6.11.1906 et le 8.12.1908 à Montpellier, les 31.10.1907 et 30.11.1908 à Béziers.

(28) Conférence imprimée dans la T.S.G. de mai 1899.

le 9 février 1899. Deux autres séances furent redonnées, toujours sous les auspices de la Schola, l'une pour les amis de l'Université lyonnaise, le 12 mars 1899, l'autre au Concert Beaulieu le 28 avril suivant (29).

La reconstitution complète des intermèdes et des chœurs écrits par Moreau pour la première représentation de la tragédie à Saint-Cyr en 1689, eut lieu au mois d'Avril 1902. Les acteurs de la Comédie Française et de l'Odéon furent accompagnés par les Chanteurs de Saint-Gervais.

" Ces représentations d'Esther aux cirques de Rouen et de Lille (...) ont été très suivies et très appréciées, malgré le cadre vraiment défavorable à de telles manifestations. Les deux vastes salles étaient remplies et la foule ne parut pas trop surprise de cette tragédie représentée en costumes, mais sans décors, avec la partie musicale exécutée en concert sur une tribune au dessus des acteurs et dans des conditions acoustiques assez mauvaises (...) Le théâtre de Trianon ou celui de Fontainebleau ferait autrement son affaire (...) La Schola ne regrette pas néanmoins d'avoir prêté son concours à ces représentations. La reconstitution des chœurs originaux d'Esther était à faire " (30).

(29) cf. T.S.G. février -mars 1899, pp.60 à 63.

(30) in T.S.G. de 1902, p.175.

"A ce propos, le rénovateur de l'art français ne s'embarrassait pas des conditions difficiles, voire pittoresques, de certaines exécutions. On se rappelle les chœurs d'Esther de Moreau chantés à la halle [de Saint-Jean-de-Luz] d'où un nettoyage hâtif n'avait pu chasser les exhalaisons maraîchères et les détritiques variés. Bordes, rayonnant, battait la mesure parmi les rognures de salade tandis que des courants d'air meurtriers menaçaient bronches et poumons, mêlaient à l'harmonie des cantiques, le bruit prosaïque des étirements ".

(In Tablettes de la Schola 1910, p.33.)

Un très long article de Bordes, écrit en 1905, fait le point sur le génie de cette musique de scène et indique les sources ayant été utilisées pour la récente réédition (31).

"L'édition que présente la Schola a été faite le plus fidèlement possible d'après les éditions anciennes publiées du vivant même de Moreau en 1689 et 1696" (32):

**INTERMEDES
EN MUSIQUE
DE LA**

TRAGEDIE DESTHER.

Propres pour les Dames Religieuses
& toutes autres personnes

Par Monsieur **MORÉAU**, Maître de Musique
de l'Académie de la Chapelle



A PARIS.

CHEZ CHARLOTTE BALSARD, Imprimeur du Roy,
rue St. Jacques, vis à vis la Bibliothèque de la Chapelle.

M. DC. XCVI.

chez Pezeta, et la Chapelle

DE LA TRAGEDIE DESTHER. 33

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Corne-Laut
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

Voix de l'Église
O vives du Jourdain O champs sains des Sédans Sédans

(31) In T.S.G. de 1905, pp. 68 à 76.

(32) In T.S.G. 1905, p.73.

3 - Jean Philippe Rameau

"Si la musique de Rameau a cessé d'être chose de bibliothèque pour redevenir chose vivante, c'est à l'effort de M. Charles Bordes qu'on le doit; c'est lui qui a entraîné les autres et déterminé le mouvement; là, comme partout, il a été l'initiateur (...). Des premières auditions fragmentaires de Rameau dans les concerts de la Schola jusqu'à la représentation de Castor & Pollux sur le théâtre de Montpel-lier il a poursuivi son dessein "(33).

Il est facile de constater que le Français, trop souvent victime d'un souvenir défaillant vis à vis des génies de sa race, retrouve, par une sorte de logique cartésienne, ses illustres devanciers au moment des anniversaires dont le chiffre correspond à un rigoureux multiple de cent.

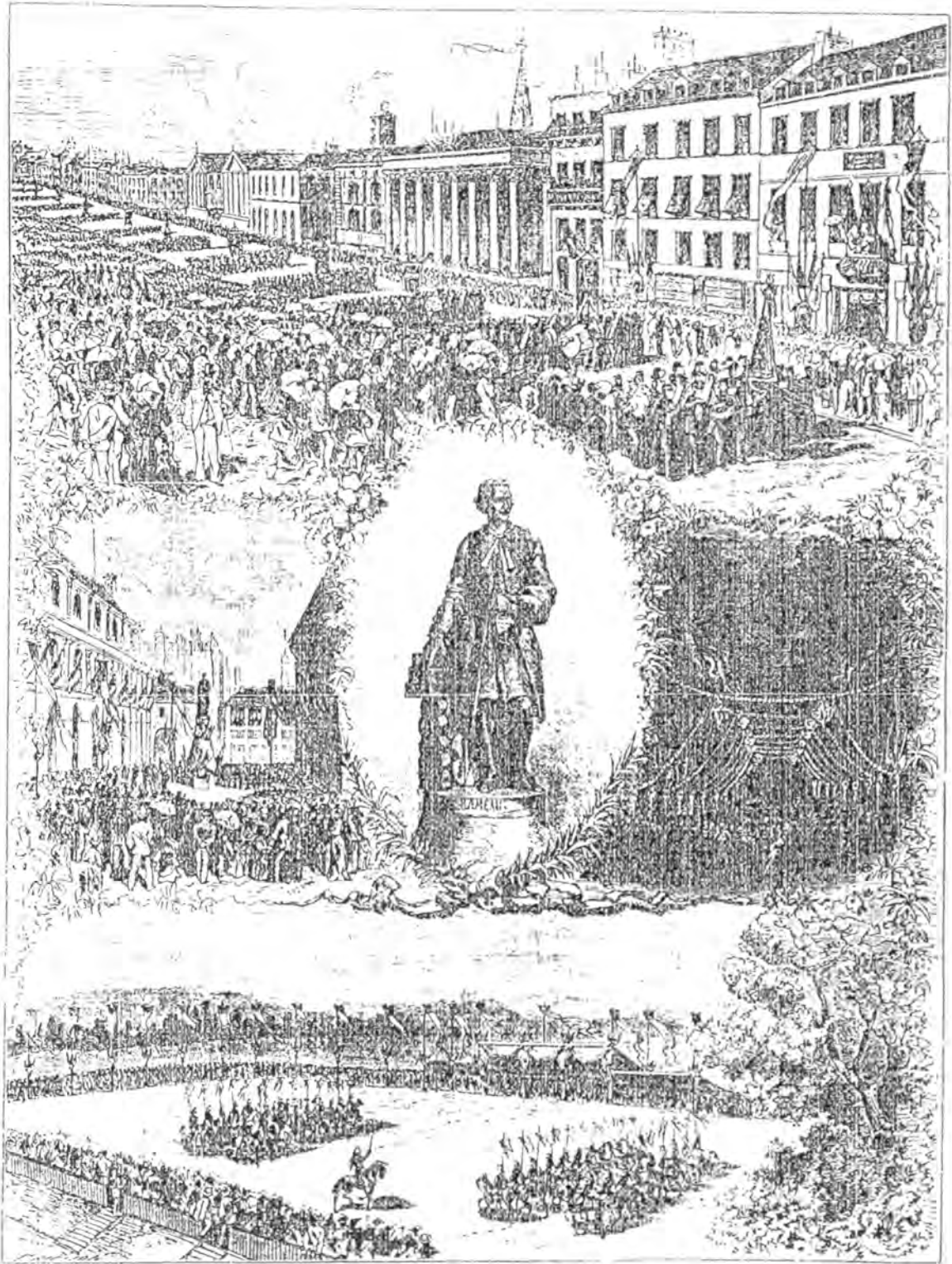
Jean Philippe Rameau ne fit pas exception à la règle, puisqu'en 1883, à Dijon, un hommage lui fut enfin rendu. Anticipant sur ces remords quelque peu tardifs, une statue est érigée en 1876 dans sa ville natale où Saint-Saëns, grand défenseur de notre musicien bourguignon, interprète à cette occasion des pièces de clavecin et des pièces en trio (34).

Le porte parole, parfois outrancier, de l'"ars gallica" fut des plus constructifs en prenant la tête d'un comité pour la réimpression des oeuvres de Rameau.

De son côté, Ch. Bordes voulut dépasser le stade un peu trop officiel et spectaculaire de ces cérémonies

(33) Lalo (Pierre) Le Temps du 6 février 1908

(34) cf. Faure (Michel) Musique et Société du second Empire aux années vingt, Paris, Flammarion, 1985, pp. 280 à 285.



DIJON. — LES FÊTES DU CENTENAIRE DE RAMEAU, d'après une gravure de M. Girin. — Voir le Bulletin.

1. L'orchestre municipal devant le buste de Rameau. — 2. L'inauguration de la statue de Rameau. — 3. Des musiciens dans le grand salon de Paris. — 4. Le Cercueil.

RAMEAU (Jean Philippe) Bicentenaire à Dijon (1883)
cliché B.N. 83 C 11

pour passer aux actions concrètes et se lancer corps et âme dans la restitution effective de l'oeuvre ramellienne.

Sa première tentative fut celle de la cantate Le Berger fidèle, donnée à Bruxelles le 27 janvier 1895.

Depuis son installation rue Saint-Jacques (1900), jusqu'en 1903 la Schola donna, parmi une avalanche de 149 concerts, une sélection importante d'oeuvres de Rameau:

- Hippolyte et Aricie (4ème acte)
- Dardanus (2ème acte)
- Castor et Pollux (1er et 2ème acte)
- La Guirlande (intégrale)

Le précieux témoignage de Félix Raugel fait apparaître à quel point la propagande de la Schola par la diffusion des chefs-d'oeuvre, subitement ressuscités de leur longue nuit, touchait les personnalités marquantes du monde musical des années 1900 :

"Après avoir ressuscité Monteverdi et donné des interprétations vivantes des opéras de Glück, Bordes et d'Indy s'enthousiasmèrent pour les tragédies lyriques et les opéras-ballets de Rameau, le plus parfait représentant du génie classique français: ils firent entendre à un public ému et surpris Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, les Indes Galantes, Dardanus, les Fêtes d'Hébé, Zoroastre, et la Guirlande ou les fleurs enchantées.

Arrivé en 1900 comme élève à la Schola Cantorum, j'ai participé comme alto à toutes ces exécutions jusqu'en 1907. Je vois encore, dans la salle de concerts de la rue Saint-Jacques, G. Fauré, Debussy, P. Lalo, Paul Dukas, Bourgault-Ducoudray, A. Pirro, Henri Quittard, Jules Combarieu, R. Rolland, Lionel de la Laurencie, Julien Tiersot, Camille Bellaigue, Louis Laloy,

M. Emmanuel, Michel Brenet, Pierre Aubry. Ils écoutaient avec intérêt les interprétations de ces chefs-d'oeuvre où, comme l'a écrit Pierre Lalo 'la justesse de l'expression et l'intensité de la vie étaient telles, qu'elles faisaient entièrement oublier l'inexpérience fréquente des exécutants' (qui étaient en partie des jeunes élèves) " (35).

a- Conférences , articles et édition.

L'évolution du goût musical s'orientant vers les oeuvres des XVII^e et XVIII^e siècles se dessine nettement dans la sphère de la Schola à partir de 1899.

Michel Brenet nous initie à la "Musique sacrée sous Louis XIV" (36) et Romain Rolland évoque "le drame religieux au XVII^e siècle" (37).

Lors du congrès de Clermont-Ferrand en 1905, Henri Quittard fait une importante communication sur "Jean-Philippe Rameau et sa musique religieuse" (38).

Robert Brussel, critique musical du Figaro et ami de la Schola, traite de la "renaissance et la résurrection de la musique française " (39).

Pierre Lalo, critique du Temps fait à Montpellier une conférence remarquée sur Rameau, enrichie par des séquences musicales de la Schola régionale (40).

(35) Raugel (Félix) , Recherches sur la musique française, Paris, Picard, 1965 (tome V, pp. 192-193).

(36) T.S.G. février -mars 1899.

(37) T.S.G. juin 1899.

(38) le 14 juin 1905.

(39) le Figaro du 16 novembre 1906.

(40) Remarquer l'interprétation de la cantate Diane et Actéon qui n'avait pas encore été attribuée à Bodin de Boismortier.

SCHOLA de MONTPELLIER

SALONS DE LA RUE SAINT-RAVY

Samedi 10 Mars 1906

à 9 heures précises du soir

Conférence et Audition Musicale

DONNÉES AVEC LE CONCOURS DE

M. PIERRE LALO

Critique musical du Journal "Le Temps"

ET DE

Mlles PIRONNAY, Alie VILLOT Marguarite DELCOURT
et Raymond BÉRARD

CONFÉRENCE

Jean-Philippe RAMEAU

par Monsieur Pierre LALO

MUSIQUE

Œuvres de Jean-Philippe RAMEAU :

1. Air de la Guirlande (pastorale-ballet)
Mlle Pironnay.
2. Gavotte variée pour piano
M. Raymond Bérard.
3. Cantate Diane et Actéon avec violon et violoncelles
Mlle Alie Villet et M. Bérard.
4. Scène de Zoroastre (1^{er} acte)
Mlles Pironnay, Villet et Delcourt et chœur de jeunes filles.

Cette séance est réservée aux membres honoraires et
adhérents de la Schola

CE PROGRAMME SERA EN VENTE À PARTIR

Il serait facile de multiplier ces exemples. Remarquons simplement qu'à partir de 1906 l'importance accordée aux XVII^e et XVIII^e siècles est telle qu'une rubrique sera désormais insérée à cet effet dans la Tribune de Saint-Gervais.

Dans le cadre de l'Édition monumentale des œuvres de Rameau, dirigée par Saint-Saëns, et confiée à Durand, Charles Bordes avait été contacté par ce dernier :

"Durand autrefois m'avait confié la réalisation de Dardanus. Je n'ai pu le faire faute de temps. Je me livrais alors uniquement et sans compter à une œuvre qui vraiment compte trop avec moi (...) Croyez-vous qu'il me confierait encore une partition de Rameau à mettre au point (...) Il y a aussi d'admirables cantates de Clérambault dont la réédition s'impose" (41).

Quelques jours plus tard, Bordes écrit encore à Paul Dukas :

"Merci à vous pour votre gentille lettre et de la promesse de démarche auprès de Durand. Je ne puis vraiment pas lui écrire pour lui demander ce service après la lettre que je lui ait écrite. Je reconnais qu'elle était d'un impulsif et d'un amoureux un peu trop emballé pour la cause de J.Ph... mais elle n'était pas sans raison.

A ce moment-là il n'a tenu qu'à un fil que Castor soit représenté à Montpellier et dans d'aussi bonnes conditions.

Cela se représentera peut être encore l'an prochain avec la nouvelle direction (...). Il m'avait commandé la Guirlande autrefois quand je lui ai rendu Dardanus que je n'avais pu entreprendre faute de temps et que j'ai passé à d'Indy. Si je ne suis pas de la collection Durand, c'est ma seule faute. S'il paye 200 fr par acte, faites lui me confirmer la commande de la Guirlande et je me mets aussitôt au travail " (42).

(41) L.A. B.N. N°W 48-95 du 13.05.1907 adressée à Paul Dukas.

(42) L.A. B.N. N° W 48-96 du 17 mai 1907.

Le 7 mai 1908, Bordes sollicite encore son ami :

"Où en êtes vous de Zoroastre ? Y avez-vous travaillé déjà et pensez-vous le finir cet été, car j'en ai parlé sérieusement aux Broca qui du théâtre de Montpellier sautent au Capitole de Toulouse et qui ne demanderaient pas mieux [que] de monter sous ma direction Rameau l'an prochain. Je leur conseille vivement Zoroastre, que j'adore, [de préférence] à toute oeuvre de Jean Philippe, sûr que par le caractère plus opéra, plus solennel, ça prendra mieux les Toulousains que Castor ou Hippolyte. Je préférerais traiter avec les Durand, que de me payer la mise au point de l'ouvrage.

Soyez donc assez gentil de m'écrire tout de suite où vous en êtes, car je tiendrais à battre le fer tant qu'il est chaud et puisqu'ils m'offrent de me faire signer une traite pour l'affaire, je me mettrai en mesure de le faire tout de suite et m'assure ce pain sur la planche, car je ne veux pas être exploité comme je l'ai été avec Castor qui ne m'a rapporté que l'honneur et surtout la joie de le monter " (43) .

b- La Guirlande

Cette cantate, aux dimensions relativement modestes, et par conséquent facilement réalisable, fut fréquemment exécutée par Bordes, à Paris comme en province.

Pierre Lalo, critique du Temps, nous donne la description des préparatifs mouvementés de cette première qui eut lieu le 18 mai 1903 :

"Il exerçait sur tous ceux qui l'entouraient une sorte de pouvoir magique, dont voici un exemple entre cent. Peu de mois après qu'il eut installé la "Schola

(43) L.A. B.N. N° W 48-97.

Cantorum" il voulut y représenter sur l'es-
trade de la salle des Concerts, un ravissant
opéra-ballet de Rameau qui se nomme
La Guirlande. C'était au mois de mai, et le
temps était radieux. Trois jours avant la
date fixée, Bordes songe soudain qu'il se-
rait beaucoup plus plaisant de donner la
Guirlande en plein air sur un théâtre de
verdure, comme elle le fut jadis donnée à
Versailles: tout justement l'hôtel possè-
de un vaste jardin, qui semble fait pour
un tel spectacle. Il convoque aussitôt les
quelques personnes qui formaient le conseil
bénévole de la Schola et leur expose son
projet. Les objections son innombrables
(...) Bordes a réponse à tout, échauffe de
sa flamme tantôt l'un, tantôt l'autre, si
bien qu'il finit par convertir tout le mon-
de. (...) D'Indy, le grave d'Indy est chargé
d'apporter les planches et les tréteaux de
la scène. André Hallays s'occupera des
treillages de fil de fer. Ma mission concer-
ne les treillages en bois pour berceaux et
portiques (...) le dernier revenu est le
président [de la chambre de commerce de Lyon]
sa voiture est suivie de deux énormes cha-
riots débordants l'un de verdure, l'autre
de fleurs (...) C'est de ce feu de gaieté et
d'action que Bordes savait enflammer tous
ceux qui l'approchaient "(44).

La Guirlande fut redonnée en particulier à la
Schola le 22 juin de la même année, puis à Honfleur,
en août 1904, et à Bruxelles le 17 janvier 1905.

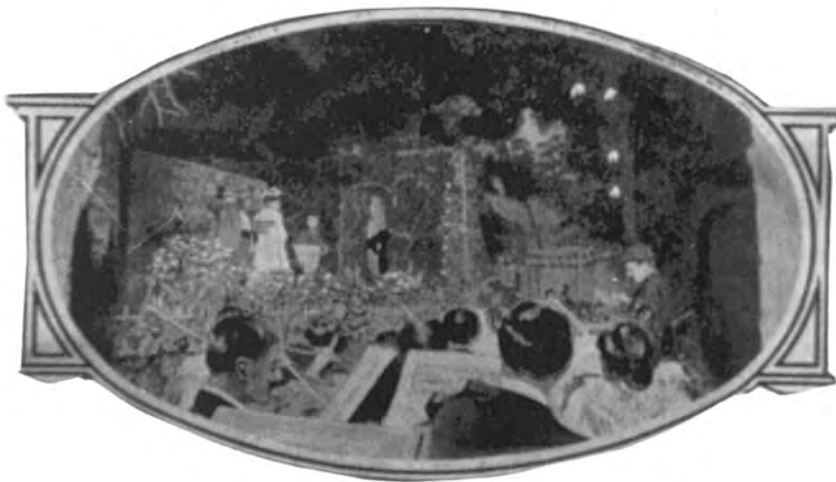
En 1906, Bordes trouva à nouveau un cadre idéal
pour représenter cette délicieuse pastorale-ballet:
le théâtre de verdure du mas d'Haguenot, à Montpel-
lier, qui servit aussi au déroulement du cortège
des "Treilles" et des danses traditionnelles du
Clapas (45).

(44) Lalo (Pierre) in Le Temps du 13 novembre 1941.
C'est à la fin d'une audition de la Guirlande
en 1903 à la Schola que Cl. Debussy lança son
cri de guerre, désormais célèbre: "Vive Rameau,
à bas Gluck" (cf Laloy (L.) La musique retrouvée,
Paris, Plon, 1928, p.83).

(45) cf. Livre III, chapitre VIII, e .



Musica 1903 - p.175



Musica - 1903 -p.175

"Le théâtre de verdure du Mas d'Haguenot avec son parterre encore bordé de ses haies de buis, dessiné dans la forme même d'une salle de spectacle, constitue avec son fond de bosquets taillés, où l'on retrouvera encore la piste d'une scène, et ses hauts pins centenaires, un cadre hors pair pour une reconstitution de ce genre. Le terre-plein de la scène, jadis une terrasse, sera rempli par une estrade ornée de treillages, où évoluera toute la pastorale de Rameau. Mlle Marie Pironnay (Zélide), M. Plamondon (Myrtil) les soeurs Mante de l'Opéra, un corps de ballet de huit ballerines, et dix huit coryphées des Chanteurs de Saint-Gervais travestis en bergers et bergères Watteau, tandis que l'orchestre et les chœurs de la Schola de Montpellier, massés au pied de l'estrade et dans les bosquets, les accompagneront " (46).

— 107 —

A 5 HEURES 1/2. — SUR LE THEATRE DE VERDURE (Terrasse inférieure de 100m)

LA GUIRLANDE

PASTORALE-BALLET EN UN ACTE DE J.-PH. RAMEAU

Ode à Rameau, à propos en vers, de RAOUL DAVRAY (1)

PERSONNAGES CHANTANTS

Zélide : M^{lle} Marie PIRONNAY.

[Myrtil : M. GABRIEL DUERICH.

et un chœur de BERGERS et BERGÈRES (Coryphées des Chanteurs de Saint-Gervais et de la Schola de Montpellier).

PERSONNAGES DANSANTS

ÉTOILES DE BALLET : M^{lles} LOUISE et BLANCHE MANTE, de l'Opéra et un corps de ballet réglé par M. ROUGIER, maître de ballet à Montpellier.

Restitution du 6 juin 1906

(T.S.G. 1906 - p.107)

(46) Genès (Henri) in A.R.S.C. mai 1906, p. 6.

c- Extraits d'oeuvres diverses

La détermination de Ch. Bordes à faire revivre les chefs-d'oeuvre de J. Ph. Rameau et de l'Ecole française ne peut être plus explicite que dans ces quelques lignes extraites de son Résumé des doctrines esthétiques de la Schola Cantorum (47):

"L'exercice de 1903-1904 sera particulièrement l'année de Rameau. Tandis qu'à la Schola on exécutera Zoroastre et les oeuvres déjà inscrites au répertoire, Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus, la Guirlande, nos Scholæ de province rivaliseront dans l'exécution des oeuvres de notre grand maître français, aidant en cela la métropole. Grâce à ces efforts permanents l'oeuvre de Rameau sera connue ainsi que celle de Du Mont, de Clérambault, de Charpentier par la suite, la remise en honneur de notre école française traditionnelle devant être le plus cher de nos devoirs" (48).

Préparant les futures intégrales de Dardanus(49), des Fêtes d'Hébé (50), de Castor et Pollux (51) ou d'Hippolyte et Aricie (52), de nombreux extraits d'oeuvres de notre Bourguignon allaient attirer l'attention du monde musical. Le tableau (p.459) donnera quelques indications sur les dates et lieux d'exécution. Nous ouvrirons une simple parenthèse pour Hippolyte et Aricie dont les interprétations partielles ne passèrent pas inaperçues.

(47) cf. T.S.G. sept.1903, pp.307 à 316.

(48) *ibid.* pp. 314-315.

(49) le 14.12.07 à Dijon sous la direction de d'Indy

(50) Au théâtre de verdure du Bois de Boulogne en 1908.

(51) Les 26, 27, et 28 janvier 1908 à Montpellier, sous la direction de Bordes.

(52) A partir du 13 Mai 1908 à l'Opéra de Paris (direction A. Messager).

Le quatrième acte de cette tragédie lyrique, déjà donné à Paris et Lyon en 1903, fut rejoué à Barcelone (53), puis à Montpellier en 1906. Nous devons rappeler à cette occasion, le rôle de tout premier plan que joua Marie de la Rouvière, soprano du Quatuor vocal des Chanteurs de Saint-Gervais.

Ses premiers contacts avec la Schola datent de 1900. Présentée à Ch. Bordes, elle travailla avec lui la déclamation lyrique. A partir de ce moment, elle participa à la plupart des concerts programmés par Ch. Bordes et excellait tout particulièrement dans le rôle de Phèdre (54).

(53) Ce concert eut lieu le 8 Mars. "La 1ère partie était consacrée à l'audition intégrale du 4° acte d'Hippolyte et Aricie de Rameau qui porta également énormément, moins pourtant sur ce public peu prévenu et un peu impulsif que l'acte de Gluck, dont les touches vigoureuses et les grands plans à l'antique ne pouvaient que frapper cette masse peu instruite encore des subtilités de la musique "rocaïlle" du XVIII° s. français. Les chœurs, traduits en catalan comme ceux d'Alceste, perdaient un peu de leur grâce française, transposés dans cet idiome rude, cette langue catalane soeur de nos patois méridionaux, mais moins subtile pourtant que la langue provençale. Combien plus vivante et française fut l'audition du même acte de Rameau quelques jours plus tard par la Schola de Montpellier, avec des éléments moins nombreux, mais autrement subtils et charmants".

In T.S.G. 1906, p.93.

(54) Elle commença ses études au Conservatoire de Marseille, puis fut l'élève de Mme Martini à Paris avant de se rendre à la Schola.
cf. monographie de M. de la Rouvière
in A.R.S.C. mars 1906.

Lundi 12 Mars 1906. à 9 heures du soir

5^{me} et dernier CONCERT D'ABONNEMENT

DONNÉ PAR

la Section de Propagande de la SCHOLA CANTORUM

Directeur : CH. BORDES

ET AVEC LE CONCOURS DE

Mlle Marie de La ROUVIERE

Mlle Mary PIRONNAY * Mlle Alie VILLOT

Solistes de la Schola Cantorum

M. R. PLAMONDON

Ténor solo de la Société des Concerts du Conservatoire et des Concerts Colonne

M. Georges BORNE * M. François JEAN

Pianiste

Hautbois solo
des Concerts classiques de Marseille

les Chœurs et l'Orchestre de la Schola de Montpellier

Sous la direction de leur chef : M. Charles BORDES



Mlle Marie DE LA ROUVIERE

DEUXIÈME PARTIE

Audition intégrale du 4^e acte d'

HIPPOLYTE ET ARICIE

de J. Ph. RAMEAU

PERSONNAGES :

Phèdre . . . Mlle M. de la ROUVIERE. | Hippolyte . . . M. R. PLAMONDON.
Aricie . . . Mlle Mary PIRONNAY. | Une chasseresse Mlle Alie VILLOT.

a) Scène I, Air d'Hippolyte ; b) Scène II, Aricie et Hippolyte ; c) Scène III, Chœurs d. Chasseurs ; Scène IV, Répliques de la chasseresse et danses ; Scène V, Mort d'Hippolyte, Phèdre et les chœurs.

d- Castor et Pollux

La plus grande joie accordée à Ch. Bordes à la tête de la Schola régionale fut sans conteste les représentations de Castor et Pollux les 23, 24, 25, 26 janvier 1908 au théâtre de Montpellier.

Le chef-d'oeuvre de Rameau, réédité par Durand en 1903, n'avait pas été représenté sur une scène française depuis 1814 (55).

Les circonstances favorables étaient réunies pour que se réalise enfin le vieux projet caressé par le fondateur de la Schola : le nom de Rameau réhabilité dans le milieu musical français, le public montpelliérain suffisamment mûr pour accueillir cet événement qui allait monopoliser l'attention générale, l'intelligente complicité des deux directeurs du Théâtre, les frères Broca, le parrainage officiel du Ministre des Beaux-Arts(56), la présence de chanteurs de premier plan tels que Georgette Leblanc ou le ténor léger Fassin, l'élément choral régional "stylé" par Bordes et surtout la ferme détermination de ce dernier assumant cette lourde responsabilité.

Un critique musical de la Vie Montpelliéraine nous introduit dans cette atmosphère calfeutrée,

(55) cf. programme de Castor & Pollux, p.10 des archives de Montpellier. Nous devons naturellement faire abstraction des exécutions partielles réalisées par Bordes depuis 1903.

(56) Ce dernier avait accordé une subvention aux frères Broca (cf. l'Eclair de Montpellier 22.01.08).

suscitant la curiosité, des laborieuses répétitions préluant à la grande première de Castor et Pollux :

" La salle du Grand Théâtre municipal est plongée dans une obscurité sépulcrale (...)

Sur la scène , à peine éclairée , des tables chargées de partitions ; autour de ces tables, des ombres attentives.

Le chef d'orchestre émerge dans l'irradiation d'une lampe électrique, du gouffre sonore qui abrite les musiciens.

On répète Castor et Pollux de Rameau. Le charme a opéré (...). Les premières lectures d'orchestre, les premières études d'ensemble, les premiers déchiffrages des chœurs, tous ces amalgames d'obscurs travaux , d'initiation pénible, tout cela a été fait.

Il s'agit maintenant, de tous ces matériaux laborieusement fabriqués et polis, de construire l'édifice sonore et dramatique qui doit rayonner le soir de la première "(57).

Le 23 janvier, le succès de cette restitution venait récompenser cet homme rayonnant qui oubliait son mal incurable pour se plonger avec ravissement au coeur d'une des plus grandes réussites artistiques du "siècle des lumières". Raoul Davray traduisait en quelques lignes chaleureuses cette première mémorable:

(57) La Vie Montpelliéraine du 12.01.08.

" La représentation de Castor et Pollux a eu lieu jeudi soir devant un public d'élite.

La presse parisienne était représentée à cette solennité par M. Pierre Lalo (58), critique du Temps, Robert Brussel, rédacteur du Figaro, Georges Pioch, rédacteur en chef de Musica(59).

L'oeuvre de Rameau a été chaleureusement accueillie par le public, qui n'a pas tardé à être conquis par la grâce, la fraîcheur et la force de cette admirable musique. Chaque fin d'acte a été soulignée par des applaudissements nourris.

A la fin de la représentation, les spectateurs ont longuement acclamé le principal ouvrier des représentations de Castor et Pollux, M. Charles Bordes, le créateur dans le Midi d'une vie musicale nouvelle " (60).

(58) cf. l'article de ce dernier dans le Temps du 6 février 1908.

(59) cf. Musica d'Avril 1908.

(60) Extrait de l'Eclair de Montpellier du 25 janvier 1908.

AGENCE EXCLUSIVE

Cycles et Motos

Alcyon

Disques et Phonos

Parhé

LOUIS CLEREL

DIRECTEUR

3. Place de la Préfecture. 3

MONTPELLIER

Chose vraie

Grande Maison

Habile Bien

Plus de la Centaine, MONTPELLIER

Soirées des 23, 25 et 26 Janvier 1908

* PROGRAMME *

ASTOR & COLLUX

Tragédie lyrique en 5 actes et un prologue de J.-Ph. Rameau

DISTRIBUTION DES ROLES

Téléaire	M ^{me} C LERLANE	Castor	MM. FASSIN.
Phébé	DAFFETIVE	— / —	MEZY
Minerve	De BEAUMONT	Fu tier	JACQUIN.
Une vicomtesse d'Hébé	DELCOURT	Mars	} MAHIE.
Un plaisir céleste.	ARRAL.	Un grand prêtre.	
Véus.	VOSGES.	Une ombre	M ^{me} ARNOUX.

Orchestre sous la direction de M. Charles Bordes.

Ballets réglés par Mme Nina Sériani

Mise en scène de M. Joël Fabre. | Chef de Chœur : M. Louis Combes.

Raymond Bérard, Claveciniste.

Chœurs et Corymbes de la Schola Cantorum, des Chanteurs de St-Gervais et du Grand Chœur de Montpellier.

CHAUSSURES

Tobie Julian

les plus
Elegantes Solides

L'ECONOMIE PAR LA QUALITE

Seul Dépositaire des
Marques PINET et HANAN

Spécialité pour Hais et Soirées

MAISON DE LA GAZOLE

52, rue de la Loge
Et 1, r. Jacq.-Cour. - 3431111111

CHAPEAUX

1^{er} lot

80, Grand'Rue
(Angle Boul. Jeu-de-Paume)

MONTPELLIER

Charles Bordes
en 1908.



Représentation de
"Castor & Pollux"
à Montpellier .

Deux photos tirées de la
revue Musica

(Avril 1908 , p.53)



Madame Georgette LEBLANC



M. MÉZY

3 photos tirées du programme de Castor & Pollux
9 Avril 1908—Archives de Montpellier



M. Raimond BROCA

M. Édouard BROCA

Directeurs du théâtre de Montpellier
en 1908
(Archives de Montpellier)

GRAND THÉÂTRE DE MONTPELLIER



Saison 1907-1908

Direction : BROCA Frères

(Archives de Montpellier)

DATES ET LIEUX DES PRINCIPALES RESTITUTIONS D'OEUVRES

DE J.P.H. RAMEAU PAR CH. BORDS ENTRE 1895 ET 1908

Remarques
-Les Intégrales sont encadrées.
-Nous signalons dans ce tableau les deux Intégrales de Dardanus et Hippolyte & Aricie par d'Indy & Messager.

	<u>Le Berger Fidaie</u> (cantate)	<u>Hippolyte et Aricie</u> (Tragédie lyrique)	<u>Les Indes Galantes</u> (opéra-ballet)	<u>Castor et Pollux</u> (tragédie lyrique)	<u>Les fêtes d'Hébé</u> (opéra-ballet)	<u>Dardanus</u> (tragédie lyrique)	<u>Zoroastre</u> (tragédie lyrique)	<u>La Cuirlande</u> (acte de ballet)
1895	25 janvier Bruxelles	-Paris(4 ^e acte) -Lyon (4 ^e acte) (mars)						
1901	Janvier Marseille							
1901	11 décembre Montpellier		Paris (extraits)	-1 fév. Festival Rameau de Dijon (1 ^e et 2 ^e acte) -4, 5, 6 février à Besançon, Lons le Saunier et Genève -28 février à Paris (1 ^e et 2 ^e acte)	- Paris (extraits)	-Paris (2 ^e acte)	-5 novembre Paris (ouverture)	18 mai 22, 29 et 30 juin Paris
1904								Adol. Fâtes du vieux Honfleur
1905				-5 novembre à Montpellier (cours extraits)			24 et 25 février à Montpellier (acte 1 scène 2)	17 janvier Bruxelles
1906	28 février à Montpellier	3 et 8 mars Barcelone(4 ^e acte) 12mars-Montpellier (4 ^e acte)		-1 ^e février Nancy (1 ^e acte)			10mars - 5mai Montpellier (extraits du 1 ^e acte)	6 juin Montpellier
1907	5 mars Montpellier			18 mars et 31 mai Montpellier (cours extraits)		14 décembre créé Intégrale-ment par d'Indy		
1908		A partlr du 13 mal à Paris Intégrale par Messager sur Instructions de d'Indy		23,25,26 janvier Intégrale au théâtre de Montpellier				

4- Charles Bordes et la musique verlainienne

"Ingénu et raffiné, païen et chrétien,
archaïque et moderne, tous ces traits
apparentaient Ch. Bordes à Verlaine"

Maurice Barber (61).

Parmi la quarantaine de mélodies que composa Ch. Bordes, plus de la moitié fut inspirée par l'auteur de la Bonne Chanson. Encore plus qu'avec Jean Lahor, Maurice Bouchor ou Francis Jammes, Verlaine fut le poète avec lequel la secrète entente artistique fut la plus spontanée, la plus intime.

Bordes fut en effet le premier -avec Claude Debussy- à aborder le "coeur enfantin et subtil" du pauvre Lelian. La musique des Soleils couchants, datant de 1884 (62), est déjà d'un tel achèvement qu'elle place d'emblée son auteur parmi les plus grands mélodistes français de la fin du siècle. Si la coupe de l'introduction au piano a encore la classique carrure de huit mesures (4 X 2), l'harmonie


(61) In Tablettes de la Schola Janvier 1923, p.39.

(62) La première connivence de Cl. Debussy et P. Verlaine est sensiblement contemporaine: Mandoline, achevée en 1883 fut jouée devant les amis du Prix de Rome en 1884. Fauré n'abordera les textes verlainiens qu'en 1887 (Clair de lune) et Chausson en 1885-87 (Apaisement).

délicate - où plane la délicieuse équivoque du fa
 bécarre - la lente et régulière respiration
 rythmique des ♩ , les basses mélancoliques et
 profondes , nous plongent , avant même que la
 première parole ne soit prononcée , dans la confi-
 dence verlainienne :

" Les paysages tristes ne sont-ils
 pas en quelque sorte l'oeuf de
 toute une volée de vers chanteurs,
 vagues ensemble et définis, dont
 je suis peut être le premier en
 date oiselier? " (63).

Influencé par la répétition de vers ou d'i-
 mages des Pantoums baudelairiens , Verlaine va à
 son tour entraîner le jeune musicien dans le
 jeu raffiné d'assonances musicales :


 A. m. ?

(63) Dans le projet de préface de 1890
 cf. Oeuvres poétiques complètes de Verlaine,
 Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard,
 1962 , p.55.

40

à Paul POUJAUD
IX

PAYSAGES TRISTES

Poésies de
Paul VerlaineMusique de
Charles BordesI
SOLEILS COUCHANTS

Modéré.

p

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and single notes in a descending line, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

p

Une aube af-fai-

The vocal line begins with a long note on 'a' followed by 'fai-'. The piano accompaniment continues with chords and a steady rhythm. The dynamic is marked *p*.

f A

- bli - e Ver-se par les champs La mé-lan-co-

The vocal line continues with 'bli - e Ver-se par les champs La mé-lan-co-'. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand. The dynamic is marked *f*. A section marker 'A' is placed above the final measure of the vocal line.

41

B *A*

li - - - Des - - so - - leils cou - - chants. La - - mé - - lau - - co - -

p 16 *pp* * *pp* * *pp* MES 16 12

al. ter.

li - - - Ber - - ce de doux chants Mon cœur.

p

qui sou - - li - -

p

B

Aux so - - leils cou - - chants. *Poco accel.*

mf

J. SERRA II.

La lente désinence de "la mélancolie" est encore évoquée dans la mélodie de l'accompagnement (mesure 16).

Au paysage extérieur, dilué par "l'aube affaiblie" correspond le trouble intérieur, à peine trahi par la délicate asymétrie rythmique de l'accompagnement (mesures 19 à 24). Tout comme Verlaine, Bordes

" chante presque d'emblée avec cet accent inouï qui est le sien ; le frisson , la chanson grise, la vaporisation de l'être dans la sensation ou la rêverie, cette boîterie mélodieuse de la prosodie par laquelle le grelottement même d'une âme "en peine" et "de passage" se communique directement (...) est là (64).

La poésie du souffle et de la parole va s'étirer avec la nostalgique mélodie en écho dont les sept mesures rejoignent la prédilection de Verlaine pour les structures impaires (mesures 25 à 31).

42

Animez.

Animez.

MES. 25

(64) Jacques Borel , in Oeuvres poétiques complètes de Verlaine, Bibliothèque de la Pléiade, p.3.

Le court passage onirique (mesures 32 à 36) succédant à la grande césure instrumentale centrale, nous montre les affinités de Ch. Bordes avec le libre contour mélodique du plain-chant, à l'ambitus resserré et qui semble déjà préfigurer la diction naturelle de Pelléas (65).

ANNEZ LENT.
débilité et à rebonte.

p Et il se traîne sur les grèves, sur les grèves, sur les grèves.

MES. 32

Rit. Tempo.

Rit. Tempo.

Après le chatolement harmonique et l'agitation mélodique des "fantômes vermeils" (mesures 37 à 42), le calme inquiétant initial s'impose à nouveau et termine cette mélodie par de longs accords qui s'estompent dans le pianissimo.

L'auteur de sagesse délaissait volontiers l'enchaînement logique et sémantique des mots pour ne retenir que la valeur sonore ou métaphorique des vers et des rimes. Avec la même sensibilité à "fleur de peau", Bordes va faire une curieuse tentative de rimes musicales dans Le son du cor, (66), les rimes ici embrassées seront serties par le même motif conclusif. Les assonances musicales sont répercutées dans l'adroit écho contrapuntique de l'accompagnement instrumental

(mesures 6 et 7).

(65) La souple mélodie debussyste se retrouve de façon encore plus évidente dans la Poussière des tamis, une des plus belles pages de Bordes.

(66) Debussy mit en musique la même poésie en 1891.

Le son du cor s'afflige vers les bois

Poesie de
PAUL VERLAINE

Musique de
CHARLES BORDES

CHANT

Modéré

PIANO

p

2 Ped.

p très simple

Le son du cor s'aff-

^(*)/_n

- fli - - ge vers les bois D'u - ne dou -

(*) Essai de rimes musicales.

74

. leur on veut croire or - phe - li - ne Qui

vient mour - rir au bas de la col - li - ne Par - mi la

bise er - rant en courts a - bois

L'â - me du loup pleu - re dans cet - te

La communion intime de l'ineffable rapprochait ces deux êtres dans leur sensibilité à l'état pur. Leurs affinités artistiques dépassaient également le stade premier, impulsif, pour être présentés dans la volontaire évocation de la carte du tendre et de la résurgence des fêtes galantes de Watteau.

En composant Sur un vieil air, Bordes imagine la romance désuète à laquelle fait allusion Verlaine. "Le piano que baise une main frêle", fait entendre l'éternel Plaisir d'amour de J.P. Martini. Bien que cette romance soit énoncée sans équivoque, Bordes ne s'arrête pas au simple pastiche ; il tresse d'élégants arpèges dont le langage est résolument moderne. L'aisance, la souplesse mélodique et rythmique qui "collent" si bien à la prosodie spécifiquement française nous rapprochent une fois de plus de l'auteur de Pelléas.

Poésie de
PAUL VERLAINE

Musique de
CHARLES BORDES

Andante

CHANT

PIANO

Andante (*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*)

Pas lent

Le pi_a_no que baise

Pas lent

u - ne main frê - le, Luit dans le soir rose et

gris va - gue - ment, Tan - dia qu'a - vec un

Cédez un peu

très lé - ger bruit d'ai - le, Un air bien vieux, bien

Cédez un peu

Poco accel.

faible et bien char - mant, Rô - de dis - cret, é - peu -

Poco accel.

Les mélodies de Bordes représentent certainement la partie la plus inspirée de son oeuvre. Le grand raffinement et l'exquise sensibilité de ces pages furent miraculeusement arrachés à l'emploi du temps implacable de ce travailleur forcené.

L'injuste oubli -que nous espérons provisoire- dans lequel est tombée l'oeuvre de Ch. Bordes nous paraît d'autant plus regrettable , que la simple lecture de ses mélodies, spécifiquement françaises, serait suffisamment éloquente pour placer désormais ce musicien aux côtés de nos compositeurs les plus attachants de cette époque féconde, tels que G.Fauré, H.Duparc , E. Chausson ou Cl. Debussy.

1900

REVUE
MUSICALE
DE
PARIS



Chanson d'automne

Paysage traité 2^o 2

Paroles de Paul Verlaine
Musique de Ch. Bordes.

Chant *Piano*

lent

La sanglots longs de ve- - luy 2 d'a-
 tom - ne bercent mon cœur d'une langueur mou-
 to - ne. tout suffo-quant et



Paris le 29 juillet 1900.
Charles Bordes

1900

1900 & VII (25)

C O N C L U S I O N

"C'est au milieu de cette ignorance de presque tous les monuments des âges classiques de la musique, de cet oubli des plus beaux ouvrages et des plus grands hommes que Charles Bordes survint un jour: c'est dans ces ténèbres qu'il commença de jeter des clartés, non point du tout par un souci pédantesque d'enseignement, mais simplement poussé par le désir juvénile et candide, ayant trouvé sur son chemin des oeuvres admirables, de faire partager à d'autres sa découverte et son enthousiasme "

P. Lalo (1)

Charles Bordes, cet actif Tourangeau, eut donc "l'âme de ces ardents missionnaires de jadis, dont le courage s'augmentait avec les difficultés " (2).

De la modeste tribune de l'église St. Gervais, avec une calme détermination, il entreprit une puissante croisade musicale contre l'indifférence, les préjugés tenaces, et le goût douteux, encore nostalgique des grands prophètes du Second Empire.

Les premières interprétations parisiennes des chefs-d'oeuvre palestriniens furent, à partir de 1891, la grande révélation du monde musical d'alors, ralliant des auditeurs aussi prestigieux et différents que P. Dukas, G. Fauré, Cl. Debussy, R. Rolland, P. Aubry, Bourgault-Ducoudray, ou A. Pirro.

(1) In De Rameau à Ravel, Paris, Albin Michel, 1947, p. 168.

(2) Debussy (Charles), Monsieur Croche, anti-dilettante, Paris, Gallimard, p. 104.

De la première restitution du Stabat Mater de Palestrina jusqu'aux représentations historiques de Castor et Pollux en 1908, le fondateur de la Schola inonda le public français d'un véritable torrent musical qui allait devenir un élément décisif dans la gestation de notre brillante École nationale, point de mire de toute l'Europe.

A partir de 1890, "Le Tyran d'ut" (3) commençait à être sérieusement malmené. Parallèlement aux recherches de Bourgault-Ducoudray, Julien Tiersot et Maurice Emmanuel (4), Bordes allait puissamment contribuer à "destabiliser" l'omniprésence du mode de do par la double révélation du chant grégorien et de la musique populaire.

Bien avant le Motu Proprio de 1904, il retrouve la pureté du grégorien qui fut la raison d'être de la première Schola Cantorum. L'exemple offert par l'ancêtre monodie lui paraît être l'une des possibilités les plus enrichissantes du renouveau musical.

Il est certain qu'après la prodigieuse exploitation du domaine harmonique par Berlioz ou Wagner, il fallait se tourner vers les potentialités mélodiques héritées de l'Antiquité et de la liturgie médiévale.

Le fondateur de la Schola fit dans ce sens une large campagne de propagande musicale qui concrétisait activement les savants travaux des Bénédictins.

(3) Titre d'un ouvrage de M. Emmanuel, publié en 1930.

(4) Ce dernier dut renoncer au Prix de Rome pour avoir osé montrer à Delibes, alors professeur au Conservatoire, sa sonate pour violoncelle et piano dans le mode de mi (1887).

Bordes communiqua à ses contemporains son enthousiasme pour les raffinements , littéralement inouïs, des Maîtres de la Renaissance .A Paris et surtout en province, au cours d'inlassables tournées ,il fit découvrir au public -ravi ou étonné- les noms de Palestrina, Vittoria ou Josquin des Prés.

En 1900 , l'expérience insolite des Chanteurs de St. Gervais qui exécutaient les grandes oeuvres du passé auprès de 60.000 auditeurs s'échappant pendant quelques instants du vaste tourbillon des festivités de l' Exposition universelle fut un indéniable ferment pour imposer aux musiciens -voire même à l'inconscient collectif- l'attrait des modes anciens.

Les recherches fondamentales sur la musique populaire basque faites par Bordes à partir de 1889 ne firent que renforcer son intuition , totalement vérifiée par la suite, qu'une indépendance musicale française devait passer par l'impulsion libératrice de la modalité.

La grande souplesse de la rythmique grégorienne et l'extrême variété des mesures utilisées dans la musique populaire, allaient être également un apport des plus féconds auquel puisèrent nombre de musiciens.

Dans son ouvrage "La musique populaire des Basques" Bordes dévoile les immenses possibilités des rythmes impairs qui permettaient enfin de briser l'absolu de la carrure symétrique.

Ces exemples, non plus théoriques et livresques, mais prolongés et décuplés par l'audition, allaient contribuer à décloisonner les périodes traditionnelles, ponctuées par des cadences usées, et libérer ainsi le discours musical.

Fauré, Debussy , puis Ravel, Roussel ou Messiaen seront les héritiers de ces innovations hardies fécondées par le retour aux sources.

Cette exploitation du patrimoine devait d'ailleurs déranger bien des habitudes et susciter jusque dans les premières années du XXème siècle , des controverses et des querelles partisans.

L'approche intime des chefs-d'oeuvre de la musique vocale de la Renaissance permettra une distanciation par rapport à l'architecture strictement cadentielle et une réutilisation de l'écriture horizontale.

Bordes fut aussi l'un de ceux qui firent connaître avec le plus d'acharnement la musique religieuse et notre théâtre lyrique des XVII° et XVIII° siècles , complètement oubliés à la fin du siècle dernier.

Les noms de Lully , M.A. Charpentier, Moreau, Campra et Rameau, enfin réhabilités allaient fortement stimuler le renouveau de notre opéra national.

Pelléas, Ariane et Barbe Bleue, Salamine ne sont-ils pas tributaires du nouvel éclairage apporté aux oeuvres du passé ?

L'admirable abnégation de Charles Bordes dans ses restitutions historiques ne doit cependant pas masquer que le fondateur de la Schola s'inscrit lui-même par ses propres compositions dans le devenir de la musique française de la fin du XIX° et le début du XX° siècle .

L'étiquette tenace et commode de musicologue, historien , pédagogue ou maître de chœur - ce fut le cas de Ch. Bordes- est dangereuse et difficilement réversible: on oublie trop souvent que ces musiciens peuvent être également des créateurs dont les oeuvres, parfois

remarquables, méritent d'être connues et jugées à leur juste valeur.

La Rhapsodie ou la Suite Basque sont tout à fait dignes de rejoindre les œuvres ratifiées par l'histoire. Les mélodies de ce musicien raffiné, qui fut le premier avec C. Debussy à illustrer les poésies de Verlaine, devraient enfin séduire durablement les jeunes chanteurs dont certains suivent la voie courageuse de la recherche d'œuvres négligées et oubliées.

P. Lalo nous rappelle que Bordes "était un des meilleurs élèves de Franck, un de ceux en qui le vieux maître avait mis ses meilleures espérances. Il avait des dons exceptionnels d'inspiration mélodique, d'invention et d'émotion" (5).

Dans l'actuelle prise de conscience de cet âge d'or de l'art poétique, littéraire, pictural et musical, il est temps d'extraire des rayonnages sombres des bibliothèques le double message de cet homme généreux et prophétique : la profonde connaissance des œuvres du passé, guide indispensable de toute évolution significative, et le fruit précieux de ses propres compositions, illustrant ce magistral renouveau musical français des années voisines de 1900.

(5) In de Rameau à Ravel, Paris, Albin Michel 1947, p. 162.

11:15 — 15 mai
Naissance
de Anne Marie Charles
masculin.
18 du dit

L'an mil huit cent soixante trois le treize jour à trois heures
du soir en la salle de la maison de Monsieur le Maire de la commune de Bourray chef lieu de canton
de l'arrondissement d'Indre et Loire en vertu de la délégation des fonctions d'officier
de l'état civil soussigné Et comparu Monsieur Antoine Jean de
Frédéric Bordes propriétaire et maire de Bourray chevalier
de la légion d'honneur âgé de cinquante trois ans demeurant
au château de la Bellangerie en cette commune lequel
a présenté un enfant de sexe masculin né hier à neuf heures
sans en son dit domicile et sa résidence de lui comparant
de Madame Marie Thérèse Clémentine Bonjean sa femme
sans profession âgée de quarante ans et susdit enfant il a
délégué vouloir donner les prénoms de Anne Marie Charles
Les dites présentations et déclarations faites en présence de messieurs
Monsieur Sébastien Jaquet Buffière, juge de paix du canton de
Bourray, âgé de cinquante ans susdément dit, comme
de Bourray et de Pierre Jean Gathens Pabed, docteur en médecine
âgé de quarante neuf ans demeurant en commune de Bourray
Lesquels ont fait mention de l'acte par lequel l'enfant et les témoins ont
été reconnus et nommés

[Signatures]
Buffière
Bordes
Bonjean
Pabed

Acte de naissance de Charles Bordes

Château de la Bellangerie
(Maison natale de Charles Bordes)

En complément des activités de Bordes et de son influence sur ses contemporains, il nous a semblé utile de dresser, sous forme de jalons chronologiques, la liste des événements saillants marquant sa brève existence.

Cette ossature biographique sera divisée en trois volets:

- L'enfance
- La vie à Paris
- La "retraite" montpelliéraine.

I- L'ENFANCE (1) 1863-1879

C'est à Vouvray, à la Bellangerie, en plein vignoble tourangeau que Charles Bordes naquit le 12 mai 1863.

Son grand père maternel, Lambert Bonjean (2), d'origine belge, fut une personnalité importante de l'industrie du drap à Sedan, où il fit fortune.

Son père, Antoine Frédéric Bordes, officier d'infanterie légère d'Afrique, prit sa retraite à Vouvray. Il fut maire de la commune de 1846 à 1870.

La Bellangerie était une fort belle propriété d'agrément et de rapport (plus de quatorze hectares) quand Marie Charles Bordes y vit le jour. Il avait deux frères: Marie-Jean-Lambert, né à Tours le premier juillet 1857, et Jean-Marie-Frédéric-Lucien, né également à Tours le 25 mars 1859.

(1) De nombreux éléments biographiques de ses années d'enfance sont tirés de la T.S.G. 1920, pp.1 à 7. (discours de H. Hennion)

(2) Il acquiert la Bellangerie en 1814 (vignes, bois et château).

La mère , bonne musicienne, obtint quelques succès dans les salons où elle chantait des romances de sa composition, dont elle publia une douzaine (3) sous le nom de Marie de Vouvray.

C'est avec sa mère que le jeune Charles devait commencer de bonne heure à acquérir ses premières notions musicales.

A la Bellangerie son enfance s'écoula d'abord heureuse, sans souci, en toute liberté dans la "Vallée Coquette", quand il perdit son père en 1875.

A cette époque, le jeune Bordes fut élève des Jésuites au Collège St. Grégoire de Tours.

Après des revers de fortune (4), la Bellangerie dut être vendue en 1879 (5) et le restant du patrimoine ne tarda pas à être dissipé.

(3) Citons par exemple l'Heure des rêveries, imprimerie Marcelot, S.D. (partition conservée à la B.N.)

(4) "En 1876, apparition du phylloxéra dans l'Orléanais. Le mal s'étend rapidement sur tous les vignobles du pays de Loire (...) Certains renoncèrent, émigrant à Paris" (In Lebrun F. Histoire des pays de Loire Paris, Privat, p.372.)

(5) Cette précision de date provient de l'Acte de vente de la Bellangerie, dont la photocopie nous a été gracieusement remise par les "Papillons Blancs" (Institution pour enfants handicapés), occupant actuellement les lieux. Le château de la Bellangerie, trop délabré, dut être démoli par cette institution vers 1965.

II- BORDES A PARIS

(1879 - 1905)

-1879

Après son départ de Touraine, Bordes entra dans la célèbre école des Dominicains d'Arcueil. Il devint l'élève de Marmontel pour le piano et de C.Franck pour la composition (6).

-1881

Long séjour en mars-avril en Allemagne: Carlsruhe, Cologne, Coblenz.

-1883

Mort de sa mère, en août à Fontainebleau. C'est vraisemblablement à partir de cette date qu'il travailla à la Caisse des Dépôts et Consignations (7), emploi qu'il conservera jusqu'en 1887.

-1884

Ses premières mélodies (Avril, Soirée d'hiver, et le Temps des Lilas) sont chantées à la S.N.M. le 9 février.

 (6) César Franck disait (rapporte Beaunier): "Je ne sais pas ce qu'il adviendra de mon oeuvre mais j'aurais eu parmi mes élèves trois hommes de génie: H. Duparc, A. de Castillon et Ch. Bordes" (in article de M.Barber, Tablettes de la Schola, juillet 1922, pp.39-40)

"Pour l'enseignement de la composition, Franck pratiquait une heureuse variété de méthodes selon les dons de ses élèves: à quelques uns il imposait une minutieuse étude contrapuntique, pour d'autres tels Ch.Bordes, il laissait de côté la fuque" (in Histoire de la Musique Paris, la Pléiade, N.R.F., p.895)

(7) cf.allusions ironiques à ce travail qu'il déteste et qui lui prend trop de temps dans la L.A.B.N. N°8 de [1884].

-1885

Révélation de la musique populaire au Cercle Saint-Simon (conférence de G.Paris).

-1887

Il accepte malgré l'incertitude de l'avenir, la place vacante de maître de chapelle et d'organiste à l'église de Nogent-Sur-Marne (8).

-1888

1ère audition de la Suite basque pour flûte et quatuor à cordes, le 21 janvier, à la S.N.M.

-1889-90

1ère audition de la Rhapsodie basque pour piano et orchestre à la S.N.M. le 27 avril 1889.

En 1889 et 1890, Bordes est chargé par le ministère de recueillir les chants populaires au Pays basque.

En mars 1890 il est nommé maître de chapelle à Saint-Gervais.

Au mois de juin , il donne une audition de la Messe à 3 voix de C.Franck avec le concours de l'auteur qui tenait l'orgue d'accompagnement.

-1891

Concert mémorable du 26 mars, avec l'exécution du Stabat de Palestrina et le Miserere d'Allegri. Les exécutions de Saint-Gervais deviennent à la mode.

(8) Le 10 juillet 1887, sur la proposition d'un des membres, le Conseil de Fabrique prie M. le Curé de bien vouloir faire le nécessaire pour améliorer dans la mesure du possible le service de l'orgue et du chant qui laisse beaucoup à désirer. Bordes remplace alors l'organiste précédent, remercié en octobre 1886.
(cf.délibération du Conseil de Fabrique de cette église, de 1804 à 1905).

-1891 (suite)

Bordes achève ses Quatre fantaisies rythmiques et son Caprice à cinq temps pour piano.

Première audition à la S.N.M. d'Euskal Herria.

-1892

En avril, les offices de la Semaine Sainte de Saint-Gervais permettent d'entendre de nombreuses oeuvres des Maîtres des XV°, XVI°, XVII° et XVIII° siècles.

A l'issue de ces quatre journées est créée la Société des Chanteurs de Saint-Gervais.

-1893

Fondation du Bureau d'Edition de la Schola ,où Ch. Bordes commence successivement la publication de l'Anthologie des maîtres religieux primitifs, l'Edition Mutuelle, du Répertoire moderne de Musique vocale et d'orque, du Chansonnier du XVI° siècle, des Concerts spirituels.

-1894

Première série des Cantates de Bach, révélées au public parisien (plus de 1500 personnes y assistaient à la Salle d'Harcourt, rue Rochechouart).

Premiers voyages de propagande des C.S.G. en province (Tours, Poitiers, Angoulême).

6 juin 1894:

Fondation de la Schola Cantorum dont le bulletin, la Tribune de St.Gervais paraît tous les mois à partir de janvier 1895.

-1895

Congrès de musique religieuse à Rodez: première implantation de la Schola en province.

-1896

Création de la Société régionale du Poitou.

15 octobre 1896 Inauguration de la Schola Cantorum,
15, rue Stanislas à Paris.

-1897

Création de la Schola régionale de St.Jean-de-Luz.

Début des concerts mensuels de la Schola de Paris,
avec conférences. Premier voyage à Solesmes avec les élèves
de la Schola.

-1898

La Schola Cantorum est rattachée à l'Institut Catho-
lique de Paris: deux chaires de musicologie sont créées,
l'une attribuée à P.Aubry, l'autre à V. d'Indy.

-1899

Fondation de la Schola d'Avignon

-1900

Transfert de la Schola parisienne au 265, de la rue
Saint-Jacques.

D'Indy prend désormais les rennes de cette Ecole
Supérieure de musique.

-Bordes prépare les chœurs pour la Société des
Grands Oratorios d' E. d'Harcourt (Messie de Haendel,
Requiem de Berlioz, Passion selon Saint-Matthieu de
J.S. Bach, etc...)

Durant l'exposition Universelle de 1900, dans le
"Vieux Paris", on avait reconstitué St.Julien-des-Ménétriers,
la chapelle de la corporation des musiciens. Bordes y
institua pendant six mois, les "petites heures de St.
Julien" où l'exécution des Maîtres de la Renaissance et
du XVII^e siècle attira 60.000 visiteurs.

-1902

Fêtes de Bruges au mois d'août. Nombreux concerts et conférences par les membres de la Schola de Paris.

Premiers essais de Concerts historiques par abonnements (Dijon, Montpellier, Bordeaux, Poitiers, le Mans).

-1903

Festival Rameau à Dijon: Bordes et les C.S.G. donnent les premier et deuxième actes de Castor et Pollux.

Première restitution de la Guirlande de Rameau à Paris en mai.

C'est au cours d'une tournée dans l'Est que Ch. Bordes fut foudroyé en pleine force de l'âge, par une attaque d'hémiplégie (à Strasbourg, au mois de décembre).

-1905

Assises musicales de Clermont Ferrand, animées par la Schola.

III- "RETRAITE" MONTPELLIERAINE" (1905-1909)

-5 novembre 1905

Inauguration de la Schola de Montpellier, rue Saint-Ravy; Bordes s'installe définitivement dans cette ville.

-1906

Congrès du Chant populaire en juin, sous la présidence de Mgr. de Cabrières et Fr. Mistral.

Bordes donne à ces journées un faste particulier.

-1907

Création par Bordes d'un Syndicat d'Initiative Artistique et Régionaliste des Pays de Langue d'Oc.

-1908

Restitution historique de l'intégrale de Castor et Pollux les 23, 25 et 26 janvier au théâtre de Montpellier sous la direction de Bordes.

-1909

Audition à Montpellier et à Nîmes de l'intégrale des quatuors de Beethoven en avril.

Le lundi 8 novembre, alors qu'il revenait de Nice où il s'était rendu pour l'organisation d'un concert, il s'arrêta à Toulon chez le Comte de Banières. C'est là qu'il fut frappé d'une embolie et succomba dans l'après-midi.

I - CONTEXTE HISTORIQUE ET MUSICAL• Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925,

(Nombreux auteurs sous la direction
de ROHOZINSKI)

Paris, Les Editions musicales de la Librairie
de France, 1925, deux volumes.

Aperçus sur l'activité religieuse et
pédagogique de Bordes.

• COMBARIEU (Jules) et DUMESNIL (René)

Histoire de la Musique

Volume III Courants et tendances au XIX^e siècle,
Paris , A. Colin, 1955.

• FAURE (Michel)

Musique et société du second Empire aux années vingt,
Paris , Flammarion, 1985, 424 p.

Etude "partiale, passionnée et politique" de
cette époque charnière, reposant sur la vie et
l'oeuvre de St.Saëns, Fauré, Debussy et Ravel.

• GUT (Serge) et PISTONE (Danièle)

La musique de chambre en France ,de 1870 à 1918,
Paris , H.Champion, 1978, 235 p.

La situation générale entre ces deux dates est cernée
de façon méthodique.L'étude d'oeuvres des principaux
compositeurs de cette époque, traitée sous forme de
tableaux commentés, donne d'utiles références pour
replacer l'action et l'oeuvre de Ch. Bordes dans
son contexte historique.

.HONEGGER (Marc)

Dictionnaire de la Musique ,
Paris, Bordas, 1979 , deux volumes.

Ouvrages indispensables dans le travail de
vérification biographique et bibliographique.

.La musique à Paris en 1900

(Plusieurs auteurs)

Revue Internationale de Musique Française ,
Genève -Paris , Slatkine, 4ème année
N° 12 , 1983 , 160 p.

Excellente monographie permettant de cerner les
différents aspects de la musique en cette année-
symbole.

.PISTONE (Danièle)

La musique en France, de la Révolution à 1900 ,
Paris, H. Champion, 1979, 243 p.

Ouvrage dont la clarté et l'étendue permettent
d'avoir une bonne vue d'ensemble sur l'évolution
musicale de la France au XIX° siècle. La biblio-
graphie est très étoffée.

.ROBERT (Frédéric)

La musique française au XIX° siècle ,
Paris, P.U.F. (Que sais-je ?), 1970, 126 p.

Malgré la concision habituelle de cette collection,
l'auteur essaie de montrer la lente amorce du
renouveau musical français au siècle dernier.

.ROLLAND (Romain)

Esquisse du mouvement musical à Paris depuis 1870, in Musiciens d'aujourd'hui, Paris, Hachette, 1908 , pp. 207 à 278.

L'auteur a vécu dans le sillage de la Schola Cantorum (cf. Jean Christophe, par exemple). Allusions au rejet de la musique affecté par de nombreux littéraires entre 1840 et 1870, puis renversement de cette situation à partir de 1870.

.TIERSOT (Jules)

Un demi-siècle de musique française, entre les deux guerres (1870-1914), Paris, Alcan, 1918, 274p.

Fresque musicale de cette période par un ami intime de Bordes (cf.en partitulier les pp. 160 à 162).

II- OUVRAGES GENERAUX RELATIFS A CH.BORDES

.Tribune de Saint-Gervais (dès 1895)

Nous mentionnons volontairement en tête de liste cette revue, indispensable dans toute étude concernant Charles Bordes. Conçue par ce dernier, la Tribune de Saint-Gervais renferme une "mine" d'informations dont certaines sont de la main du fondateur de la Schola (cf. supra pp.95 à 100). Signalons tout particulièrement le Numéro spécial de décembre 1909 consacré à la mémoire de Bordes et écrit par les premiers collaborateurs de celui-ci: A.GUILMANT, V. d'INDY, Abbé PERRUCHOT, M. BRENET, P.AUBRY, C.BELLAIGUE, J.TIERSOT et F.de la TOMBELLE.

.ALIBERT (François, Paul)

Charles Bordes à Maguelone ,
Paris, Edition du pigeonier, 1926, 59 p.

Essai agréable à lire , mais où le personnage de Bordes n'est que le prétexte de cette réflexion. Le contenu musicologique en est totalement absent.

.BARBER (Maurice)

Charles Bordes in Tablettes de la Schola ,
Novembre 1922 (pp.5 à 9) , décembre 1922
(pp. 21 à 24), janvier 1923 (pp.38 à 41) .

Ces quelques articles donnent d'utiles indications sur la vie et surtout l'action du jeune élève de Franck.

.BELLAIGUE (Camille)

Articles dans la Revue des Deux Mondes ,
(1^o décembre 1909 et 15 janvier 1910).

.BERNARD (Robert)

Histoire de la Musique ,
Paris , Nathan, 1962 .

L'auteur apporte de subtils éclairages sur cette période de réveil national. Bonne synthèse sur l'action de Bordes (cf. p. 747 et suiv.).

.BREVILLE (Pierre de)

Discours prononcé au cours de l'inauguration du monument de Charles Bordes à Vouvray, Tablettes de la Schola de juin 1923 (pp. 108 à 112).

En dépit du ton "officiel", ce discours comprend quelques souvenirs biographiques de Ch.Bordes.

.CASTERA (René de)

Dix années d'action musicale religieuse ,
(1892 à 1902) in T.S.G. (1900-1902).

Admirateur et historiographe de Bordes, René de Castéra est le seul musicien contemporain a avoir consigné par écrit les grandes lignes de la restauration musicale entreprise par le fondateur de la Schola. Ces quelques articles de la T.S.G. constituent l'élément de base pour toute étude concernant l'auteur de la Rhapsodie basque .

.Comité du Monument de Tours-Vouvray

Hommage à Charles Bordes , T.S.G. septembre 1920.

Cet article donne quelques précisions sur la généalogie de la famille Bordes.

.DOWD (Ph. M.)

Bordes and the Schola Cantorum of Paris
(their influence on the liturgical music),
Dissertation, Catholic university of America,
Washington ,1969 , 182 p.

Ce mémoire aborde davantage le domaine religieux
que l'aspect musical proprement dit. A notre
connaissance, seul travail universitaire relatif
à ce musicien.

.DUKAS (Paul)

Charles Bordes dans la Revue Musicale du
1er août 1924, pp.97 à 103.

Témoignage vivant écrit dans un style alerte.

.Le Feu du 15 novembre 1919,

numéro spécial consacré à Ch. Bordes ,
(articles de Bacard, R.Davray, H.Barber,
C. Bellaigue ...)

.LALO (Pierre)

Charles Bordes in De Rameau à Ravel ,
Paris, Albin Michel, 1947, pp. 166 à 179.

Critique musical du Journal des débats et du
Temps, Pierre Lalo était conscient de l'importance
historique du mouvement entrepris par Bordes. Cette
monographie est en réalité tirée d'un article du
Temps que Lalo écrivit le 13 novembre 1941.

-Plusieurs articles dans le journal Le Temps
(11 juin 1902-24 juin 1906-2 avril 1907-
16 nov. 1909)

.POUIEGH (Jean) (il écrivait sous le pseudonyme
d' O. SERE)

Charles Bordes in Les musiciens français
d'aujourd'hui ,Paris 1921, pp. 37 à 51.

Rédacteur des Chansons de France, Poueigh
s'intéressa vivement aux initiatives du
créateur de la Schola. Cette courte monographie
sur son ami tourangeau est un excellent
raccourci biographique. Le catalogue des oeuvres
musicales et littéraires de Bordes est une réfé-
rence indispensable.

.RAUGEL (Félix)

Rameau, Charles Bordes et Vincent d'Indy in
Recherche sur la musique française , tome V,
Paris, Picard, 1965 , pp. 192 et 193.

.Tablettes de la Schola

A partir de 1902, ce bulletin sert de
complément à la T.S.G. (cf. Supra p.100).

III - CHANTEURS DE SAINT-GERVAIS
SCHOLA CANTORUM DE PARIS

.DARCOURS (Charles)

La musique sacrée à Saint-Gervais

dans le Figaro du 24 mars 1892.

.DEBUSSY (Claude)

Castor & Pollux à la Schola Cantorum

in Gil Blas du 2 février 1903.

Article désormais célèbre d'un partisan
 inconditionnel de Rameau.

."Dossier Eglise Saint-Gervais"

de la bibliothèque de l'Archevêché de Paris.

.DUKAS (Paul)

Nombreux articles dans la Revue Hebdomadaire
 concernant les Concerts de la Schola et les
 prestations des Chanteurs de Saint-Gervais, en
 particulier 1892 (20 mai), 1893 (8 avril, 1er
 juillet), 1894 (21 janvier, 3 février, 9 juin,
 8 septembre, 20 octobre), 1895 (23 mars),
 1896 (20 juin).

.HALLAYS (André)

La suppression des Chanteurs de Saint-Gervais

dans le Journal des débats des 1er et 6 juin 1902.

- .INDY (Vincent d') et Collaborateurs
La Schola Cantorum depuis sa fondation
jusqu'en 1925, Paris, Bloud et Gay, 1927,
248 p.

Ouvrage de référence sur l'historique de
la Schola.

- .INDY (Vincent d')
La Schola Cantorum (extrait de l'Encyclopédie
de la musique, de Lavignac), Paris, 1931,
pp.3611 à 3617.

- .INDY (Vincent d')
La place de Ch. Bordes dans l'enseignement musical
in T.S.G. décembre 1909 ; pp.8 & 9.

Hommage de d'Indy au véritable fondateur de
la Schola.

- .LALO (Pierre)
La suppression des Chanteurs de Saint-Gervais
dans Le Temps du 11 juin 1902.

- .PIOCH (Georges)
Les Chanteurs de Saint-Gervais
in Musica d'août 1908, p.119.

Court article, plus deux photographies.

IV - LA SCHOLA DE MONTPELLIER

.Dossiers 1 J 52 et 1 J 53 des Archives de Montpellier.

Le précieux contenu de ces deux "cartons" a été méticuleusement regroupé par M. Bouchet, violoniste amateur montpelliérain, admirateur de Bordes, qui participait aux nombreux concerts de la Schola en tant qu'auditeur ou instrumentiste. Dans le dossier 1 J 52, sont rassemblés les programmes de la plupart des concerts proposés dans cette ville à partir de 1890. Dans le 1 J 53, nous pouvons retrouver le programme de certaines auditions données à la Schola régionale d'octobre 1905 à la mort de Bordes (novembre 1909).

De nombreux prospectus, cartes d'invitation ou d'abonnement, lettres autographes de Bordes, tous les numéros de l'Action Régionale de la Schola Cantorum (bulletins mensuels conçus par Bordes et parus entre janvier 1906 et octobre 1909, cf. supra pp.257 à 259), viennent enrichir ce dernier dossier.

.Eclair de Montpellier

Plus de deux cents articles de Raoul Davray, journaliste et ami fervent de Bordes, jalonnent ce quotidien principalement entre les années 1905 et 1909. Ces documents sont le commentaire "au jour le jour" des incessantes réalisations de Bordes dans la capitale languedocienne. Tous les numéros de l'Eclair sont conservés à la Bibliothèque municipale de Montpellier.

.La Vie montpelliéraine

Revue hebdomadaire contenant une rubrique musicale. Des articles signés par Lenoir, "Agnostos" et Davray, relatent l'action de Bordes dans cette ville. Cette revue est conservée aux Archives de Montpellier.

V - CHANT GREGORIEN

- .Chronique de Solesmes dû 1er janvier 1899,
Archives de Solesmes.

Relate l'arrivée de Bordes et de ses élèves
dans la célèbre abbaye.

- .COMBE (Dom Pierre)

Histoire de la restauration du Chant grégorien
d'après des documents inédits,
Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1969, 476p.

Ouvrage essentiel; cf., entre autres, les
paragraphe 38 , 42 et 54.

- .COMBE (Dom Pierre)

Chant grégorien in Sciences de la musique ,
Tome I, Paris , Bordas, 1976, pp.176 à 180.

- .Lettres autographes de Ch.Bordes conservées aux Archives
de l'Abbaye de Solesmes (correspondance avec
Dom Mocquereau, sauf les lettres 19,22 et 50
adressées à Dom Delatte).
cf. volume annexé de notre thèse, pp.186 à 284.

- .MADRIGNAC (André G.) et PISTONE (Danièle),

Le chant grégorien, historique et pratique ,
Paris, H.Champion, collection "Musique-Musico-
logie", 1984 , 162 p.

Ce livre répond avec clarté aux questions fonda-
mentales qu'il est nécessaire de se poser en
abordant le chant grégorien. La problématique
repose sur "l'étude des sources manuscrites" et
"l'apport des travaux scientifiques les plus
récents".

Importante bibliographie.

•MOCQUEREAU (Dom André)

Paléographie musicale, Solesmes, 1889 et suiv.
(15 volumes parus du vivant de son auteur).
Ouvrage fondamental de la restauration grégorienne, défendu ardemment par Bordes.

•VALOIS (Jean de)

: Le Chant grégorien, Paris, P.U.F. ,(collection "Que sais-je") , 1963, 127 p.

Cette monographie concise évoque l'histoire ainsi que les problèmes de notation, de modes, et d'interprétation rythmique, soulevés par le chant grégorien.

VI- MUSIQUE POPULAIRE

.AZKUE (D.Resurrection de)

Cancionero popular Vasco, Barcelone ,
Boileau y Bernasconi, 1923.

.BELLEVUE (Abbé)

Ch.Bordes ,Biographie,
Euskal Erriaren Alde, 1914, IV,pp.458 à 464.

Court article conservé au musée de Bayonne.L'auteur insiste sur la présence de Bordes au Pays basque (plus une photo de la chorale fondée par Bordes à la Schola de St. Jean-de-Luz).

.BORDES (Charles)

La musique populaire des Basques, dans
La Trádition au Pays basque , Paris, Bureau de
la Tradition nationale , 1899, pp.296 à 358.
(conférer également le catalogue commenté des
oeuvres de Bordes dans notre thèse pp 515&516).

.CANTELOUBE (Joseph)

Anthologie des Chants populaires français ,
Tome I , Paris, Durand, 1951, pp.265 à 301.

.Les Chansons de France, revue trimestrielle ,

Paris, Rouart-Lerolle, parue entre juillet
1906 et octobre 1913.

(cf. supra pp.338 à 342).

.Le Chant populaire, recueil de cantiques, Paris

Schola Cantorum, à partir de 1896

(cf. supra pp.333 à 335).

.A propos du Congrès de Chant populaire à Montpellier .

Nombreux articles dans la T.S.G. de 1906
(en particulier pp.161 et suiv., 221 et suiv. ,
et programme des fêtes pp.101 à 107).

.DONOSTIA (Père José Antonio de)

Euskel Eres-Sorta, Cancionero vasco,
Union musical española, S.L.N.D. (c.1921).
L'un des recueils les plus riches de la musique
populaire basque.

.DUCOURAU-PETIT

Charles Bordes au Pays basque, son influence et
son action in Tablettes de la Schola,
décembre 1910, pp. 27 à 36.

Evocation de quelques souvenirs.DUCOURAU
résume également la Musique populaire des Basques,
rédigée par Bordes en 1889 et 1890.

.DURING (J)

Article sur le folklore , in Honegger,
Sciences de la musique, tome I, Paris, BORDAS,
pp.391 à 393.

.GUILCHER (Jean Michel)

La tradition de danse en Béarn et Pays
basque français, Paris, Ed.de la Maison des
Sciences de l'homme, 1984, 727 p.

Véritable somme des connaissances actuelles sur
la danse euscarienne. Nombreux exemples musicaux
illustrant les différents types de danses.

.HARITSCHELHAR (Jean) et collaborateurs.

Etre Basque, Toulouse, Privat, 1983, 492 p.
cf. spécialement les chapitres 9 (Musique
basque) et 10 (Danses traditionnelles).

.MISTRAL (Frédéric)

La Cansoun dis avi
in T.S.G. 1906, p.168.
(cf. supra, p.346).

.SALLABERRY (J.D.J.)

Les mascarades souletines, dans
La Tradition au Pays basque, Paris, Bureau de
la Tradition nationale, 1899.

-Musique basque, recueil de chants populaires,
Bayonne, Veuve Lamaignere, 1870, 415 p.

Premier ouvrage de cette envergure sur la musique
populaire basque. Bordes a souvent confronté ses
propres recherches avec le volumineux recueil de
son prédécesseur.

.SAMAZEUILH (Gustave)

Un drame basque de Ch. Bordes
in Revue Musicale d'août 1924.

Article approfondi sur le chef-d'oeuvre
inachevé de ce compositeur.

-Un drame basque inédit de Ch.Bordes,
Les Trois Vagues, in Musique et Théâtre,
15 septembre 1925.

Cet opuscule est conservé à la Bibliothèque de
l'Opéra de Paris. Article voisin du précédent.

.STARKIE (Walter)

Espagne, voyage musical dans le temps et l'espace,
volume II, Paris-Genève, Edisli, 1959, pp.9 à 16.
("Au pays des Basques").

.TIERSOT (Julien)

Histoire de la Chanson populaire en France,
Paris, 1889.

-Ch.Bordes et la Chanson populaire
in T.S.G. , décembre 1909, pp. 20 à 26.

Tiersot confirme ici le rôle de précurseur
tenu par Bordes dans la connaissance du
patrimoine folklorique national.

VII - OEUVRES DE CHARLES BORDES

Il n'existe pas pour l'instant d'étude analytique de fond sur les oeuvres de ce compositeur.

Seuls quelques articles concis ou diverses approches partielles des mélodies ou du drame Les Trois vagues peuvent être signalés.

.BELLAIGUE (Camille)

Quelques oeuvres de Ch. Bordes

in Revue des deux Mondes du 15 janvier 1910.

.CHALUPT (René)

A propos des mélodies de Bordes

in Revue Musicale , 13ème année , n°128
de juillet-août 1932

Bien que traité de façon très succincte, cet article est certainement le plus intéressant survol des mélodies du compositeur.

.FELLOT (Henry)

Lieder français=Charles Bordes

in Revue Musicale de Lyon des 6, 13 et 20
avril 1904

Court commentaire sur les principales mélodies de Bordes

.LALO (Pierre)

Ch. Bordes et son oeuvre

in T.S.G. décembre 1909

Hommage à l'auteur des Trois Vagues

.LECLERE (Tristan)

Les musiciens de Verlaine

La place de Bordes y est à peine esquissée

.SAMAZEUILH (Gustave)

Les deux études sur les Trois Vagues sont déjà mentionnées dans le paragraphe VI de notre bibliographie.

.SERVIERES (Georges)

Lieder français in Le Guide musical
des 26.4 et 3.5.1903.

Etude de quelques mélodies de jeunesse.

C A T A L O G U E C O M M E N T ED E S O E U V R E S D E B O R D E S

Les amis de Bordes - et nous-mêmes - avons insisté sur le temps extrêmement limité que ce musicien accordait à la composition à cause de ses trop nombreuses activités.

Le catalogue de ses oeuvres est néanmoins loin d'être négligeable.

Certaines de ces compositions méritent toute notre attention tant pour leurs qualités intrinsèques que pour l'aspect représentatif de leur contexte historique.

Au dire de ses contemporains - et les lettres du musicien le confirment - il écrivait très rapidement, manquant parfois de temps pour soigner certains détails d'écriture. Nous avons mentionné ici les rares indications d' "opus".

Nous remercions les Editions Salabert, détentrices des anciennes partitions de la Mutuelle et de Rouart-Lerolle , de nous avoir facilité l'approche de certaines oeuvres.

MUSIQUE INSTRUMENTALE

* Piano à deux mains

. Quatre fantaisies rythmiques (op.16)

Paris Ed.Mutuelle 1891. Dédiées à Mme Bordes-Pène.
Les fantaisies I, II et IV ont été achevées à Nogent-sur-Marne en 1891. La troisième, antérieure, a été composée à Fontainebleau en 1883. La première audition a eu lieu à la S.N.M. le 6 février 1892, salle Pleyel par Henny Jessic.

Un autographe de la quatrième fantaisie est conservé à la B.N. (côte MS. 19122) et date du 29 janvier 1892.

. Caprice à Cinq temps,

Paris, Ed. Mutuelle , 1891 - Dédié à Mme Bordes-Pène.
Oeuvre achevée à Nogent sur Marne en 1891.

* Piano à quatre mains

. Divertissement sur un thème Béarnais (1904)

Publié dans l'Album pour petits et grands, recueil de pièces de piano à deux et quatre mains composées par un groupe de musiciens de la Schola Cantorum,
Paris, Herelle, Fortemps et Cie. s.d.

Oeuvre dédiée à Elisabeth de Lallemant.

* Orchestre

. Suite basque (op.6) pour flûte, 2 violons,

alto et violoncelle. Paris , Borneman 1887 et 1901.
Oeuvre dédiée à V. d'Indy . Première audition à la S.N.M. le 21 janvier 1888 , salle Pleyel (MM. Lafeurance ,Reims, Van Waefelghem, Parent, Delsart)

.Ouverture pour le drame basque Errege Jan

Paris, Ed.Mutuelle, 1888. Première audition à la S.N.M. le 18 avril 1891, salle Erard, sous la direction de G.Marie

.Pastorale (1888) Non publié

1ère audition à la S.N.M. le 28 avril 1888, salle Pleyel.

.Rhapsodie basque (op.9) pour piano et orchestre.

Paris, Ed.Mutuelle 1889. Déd. à Emmanuel Chabrier. 1ère audition le 17 avril 1889 à la S.N.M. salle Pleyel, par Mme. Bordes-Pène. Réduction de l'orchestre au second piano par G.Samazeuilh (1902).

.Trois danses béarnaises (op.11) orchestrées par Bordes,

réduction à 4 mains par l'auteur. Paris, Lissargue/Choudens, 1888. Dédiées à Thérèse Roger. 1ère audition à la S.N.M. le 22 déc 1888, salle Pleyel par Thérèse Roger, piano et l'orchestre sous la direction de Vincent d'Indy.

.Euskal Herria. Musique de fête pour accompagner une partie de Paume au Pays Basque. Ed.Mutuelle, 1891.

Réduction de l'orchestre au 2° piano par l'auteur (1902)

Trois parties: I= Barcus

II= Lequito

III= Fuentarabia

Première audition à la S.N.M. salle Pleyel le 4 avril 1891 par Bordes et d'Indy.

.Divertissement pour trompette et orchestre

Imposé au Concours du Conservatoire Royal de Liège en 1915. Ed. en 1902 par Rouart-Lerolle.

Réduction par Théo Charlier (trompette si b. et piano) Paris, Rouart Lerolle 1929.

Première audition à la S.N.M. le 1° avril 1905 par Théo Charlier et l'orchestre dirigé par Alfred Cortot.

M U S I Q U E V O C A L E

* Chant et piano (ou orchestre)

Il existe deux recueils des mélodies de Bordes
(contenant la majorité de ces oeuvres)

-19 oeuvres vocales revues d'après les manuscrits
par P. de Bréville -Paris ,Rouart-Lerolle et Cie
1914 , 124 p.

-14 oeuvres vocales revisées par P.de Bréville
Paris , Ed. Hamelle, 1921, 53 p.

La plupart de ces mélodies sont aussi éditées
séparément.

• Avril (Aimé Mauduit)

Paris , Hamelle 1883

déd. à la Baronne de Chamorin

1ère audition S.N.M. salle Pleyel 9.02.84-

Marthe Ruelle.

• Chanson (Maurice Bouchor) Comp. en 1883

(Dans le recueil P.de Bréville de 1921)

déd. à Maurice Bages

Manuscrit autographe à la B.N. (cote Cons.M1 9431)

• Pleine mer (Victor Hugo) comp. en 1880-1884

(Dans le recueil P.de Bréville de 1921)

déd. à Emmanuel Chabrier

Un autographe existe à la B.N. (Cons.M S 9434)

• Soirée d'hiver (François Coppée)

Paris , Hamelle ,1883

déd. à E. Chausson

1ère audition S.N.M. Salle Pleyel 9.02.84

par Marthe Ruelle

- .Amour évanoui (Maurice Bouchor)
 Paris, Hamelle , 1883
 déd. à Henri Sellier
- .Le temps des lilas (Maurice Bouchor) comp.en 1884
 Inédit
 1ère audition S.N.M. Salle Pleyel 9.02.84
 par Marthe Ruelle
- .Paysages tristes (P.Verlaine)
 Paris Hamelle 1886
 déd. à Henri Poujaud
 1ère audition S.N.M. Salle Pleyel 5.02.87
 par Fanny Lépine
- 1/Soleils couchants comp. en 1884
 2/Chanson d'automne " " 1886
 3/L'heure du berger " " 1886
 (manuscrit autographe cote
 B.N. M.S. 19 123)
- 4/Promenade sentimentale " " 1886
- .Colloque sentimental (P.Verlaine) comp.en 1884
 Paris, Rouart-Lerolle ,1924
 déd.à Henri Duparc
- .O Triste, triste était mon âme (P.Verlaine)comp.àParis,1886
 Paris, Mergault & cie 1902
- .Trois madrigaux amers op.5 (Léon Valade)
 Paris,Hamelle,revision Bréville 1921
 1ère audition S.N.M. Salle Pleyel 10.03.87
 par Blanche Deschamps.
 Manuscrit autographe B.N. M.F. 9434
- 1/Profonds cheveux comp. en 1885
 2/Le rire " " 1885
 3/Sur la mer " " 1885
- .Spleen (P. Verlaine) comp. à Paris en 1886
 Paris, Mergault , 1902

- Green (P. Verlaine)
Paris , Hamelle , 1887
- Epithalame (P. Verlaine) comp. en 1888
Edition Mutuelle 1888
- Trois mélodies op.8 (Jean Lahor)
Bruneau et cie ,1889
1ère audition S.N.M. salle Pleyel 1.03.90
par A. Jacob.
 - 1/ Chanson triste
 - 2/ Séranade mélancolique
 - 3/ Fantaisie persane
- Pensées orientales (Jean Lahor) comp. en 1889 (?)
Paris, éd. Demets , 1901
Déd. à I. Albeniz
- La Bonne Chanson (P. Verlaine) comp. à Nogent s/ Marne 1889
Paris, éd. Mutuelle 1889
déd. à Louise Janssen
1° audition S.N.M. salle Pleyel 16.03.89
par Louise Janssen
- Dansons la gigue op.15 (P. Verlaine) comp. en 1890
Paris Bruneau 1890
déd. à Paul Poujaud
1ère audition S.N.M. Salle Pleyel 21.04.90 par
Mlle Gilbert
Pour orchestre et chant. Réduction pour
piano par l'auteur.
- Le son du cor s'afflige dans les bois
(P. Verlaine) comp. à Paris 1888-1896
Paris Rouart-Lerolle (Bréville 1914)
- Paysage vert (P. Verlaine) comp. à Ciboure 1893
Paris Mergault et Cie 1902
dédié à Felipe Pedrell
1ère audition S.N.M. Salle Erard 11.04.02
par Nelly Lombroso

- Sur un vieil air (P.Verlaine) comp.à Paris 1895
 Paris , Mergault , 1902
 déd. à P. de Bréville
 1° audition Salle d'Harcourt le 29.12.95
 par M.Andrieu orchestre dirigé par M.Gustave Doret
 Existe avec accomp. piano ou orchestre

- Promenade matinale (P.Verlaine)
 Paris , Ed.Mutuelle , 1896
 déd. à Guy Ropartz
 1° audition salle du nouveau Théâtre le 18.05.97
 par E.Blanc. Orchestre dirigé par V. d'Indy
 Existe en deux versions (accomp^t orchestre ou piano)

- La ronde des prisonniers (P.Verlaine) comp.à Paris en 1899
 Paris, Ed.Mutuelle 1900
 déd. à A.Guilmant
 Existe en deux versions (accomp^t orchestre ou piano)

- Mes cheveux dorment sur mon front
 (Camille Mauclair) composé à Guétary, août 1901
 Paris, Ed. Mutuelle 1901
 déd. à Jeanne Raunay
 Existe en deux versions (orchestre ou piano)

- Quatre Poèmes (Francis Jammes)
 Paris, Ed. Mergault 1902
 1ère audition S.N.M. Salle Pleyel 5.04.02
 chanté par les quatre dédicataires.
 - 1/La poussière des tamis chante et vole
 comp. à Guétary août1901
 déd. à Marie de la Rouvière
 - 2/La paix est dans le bois silencieux
 comp. à Guétary août 1901
 déd. à J. de la Mare
 - 3/Oh ce parfum d'enfant dans la prairie
 comp. à Guétary août 1901
 déd. à J. David
 - 4/Du courage ? mon âme éclate de douleur
 comp. à Guétary août 1901
 déd. à A.Gébelin

- .Petites fées, honnêtes gnomes
 (Jean Moréas) comp.à Paris, mai 1901
 Paris, ed.Mergault 1902
 déd. à Guillaume de Lallemand
- .O mes morts tristement nombreux (P.Verlaine)
 Paris, Ed. Mutuelle , 1903
 déd. à René de Castéra
 Existe en version orchestrale
- .Paysage majeur(Louis Payen)comp.à Montpellier,Mas
 St.Genes juin 1908
 Paris, Rouart-Lerolle , 1908
 déd. à Emma Calvé.

*Méodies pour plusieurs voix et accompagnement

- .L'hiver op18 (Maurice Bouchor) comp.à Paris 1886
 Paris, Ed.Mutuelle ,1903
 1ère audition Salle Pleyel 10.01.91
 par Mme Blanc et M. Humbart
- .Madrigal à la musique
 (Henri VIII de Shakespeare,traduc. Maurice Bouchor)
 Paris, Rouard-Lerolle ,1895
 Déd. au Prince Edmond de Polignac
 1^oaudition Salle Pleyel -S.N.M. 16.02.96
 par les Chanteurs de Saint-Gervais
 (pour soprano-alto-ténor-basse)

* Musique dramatique-

Drame lyrique -Les Trois Vagues (inachevé et inédit)
 Trois gros volumes conservés à la bibliothèque
 de l'Opéra de Paris (Cote Res 1020-1021-1022)
 cf. pp. 409 et 410 supra. ch. VIII

M U S I Q U E R E L I G I E U S E

=====

- Pie Jesu (op.10)
Paris, A. Leduc 1889
 - O Salutaris (op.12)
solo et choeur à 3 vx. égales
Paris Bornemann 1889
 - Litanies de la très Sainte Vierge op.17
Paris Bornemann 1899
2 voix de femmes et choeur
Existe en version chant et orgue, Paris Bornemann 1891.
(16 pages autographes : B.N. côte Cons. K 10 029)
 - Tantum ergo op.18
Motet pour soprano et ténor ou ténor solo et orgue.
Paris Bruneau et Cie 1889
 - Le drapeau de Mazagran (texte Henri Hello)
Chant de patronage. Paris Schola Cantorum 1895.
 - Mariale Cantique en l'honneur de la T.S.Vierge
Paris Schola Cantorum (1896 à 1900)
 - Cantique aux Saints (texte Henri Hello)
Paris Schola Cantorum (1897)
 - Cantique de Pénitence pour les missions et retraites
pascales (poésie de l'abbé Le Dorz)
Paris, Ed.Schola Cantorum 1896 à 1900)
 - Quatre antiennes à la Sainte Vierge
Motet à 2 voix égales d'après les intonations
liturgiques (antiennes simples)
 - 1/Alma redemptoris
 - 2/Ave Regina
 - 3/Regina Coeli
 - 4/Salve regina
- Paris Schola Cantorum (1896 à 1900)

• Beata Viscera

Antienne brève à 2 vx. égales et accompagnement
Paris éd. musicales de la Schola Cantorum (rééd. 1952)

• Faux bourdons à 3 voix égales

Paris Schola Cantorum

• Salut au Saint Sacrement à 3 vx. égales

1/ Beata es, Virgo Maria

2/ Laudate Dominum

3/ O Sacrum Convivium

4/ Tantum Ergo

Répertoire moderne de la Schola Cantorum
série vocale N°44 Paris Schola Cantorum 1896 à 1900

• Verbum Caro Factum est

Répons au T.S. Sacrement pour 4 vx. d'hommes
Répertoire moderne de la Schola, série vocale n°52
Paris Schola Cantorum 1896 à 1900

• Ave Maria

Motet à 4 vx. mixtes
Répertoire moderne de la Schola
Paris, Schola Cantorum 1897

• Fili Quid Fecisti

Dialogue spirituel pour 4 voix mixtes écrit pour les
fêtes d'Avignon en 1899. Répertoire moderne n°73.
Paris, Schola Cantorum.

• Domine, puer meus jacet

Dialogue spirituel à 4 , 6 et 7 voix écrit pour l'inau-
guration des nouveaux locaux de la Schola (thème de la
guérison du Centurion)
Paris, Schola Cantorum 1900.

• Nunc Dimitis

Paraphrase du cantique de Siméon sur des vers de
Henri Hello pour voix seule et orgue.
Paris, Schola Cantorum 1909

M U S I Q U E P O P U L A I R E

(Collecte et articles)

- Cent chansons populaires basques
 recueillies et notées au cours de sa mission par
 C.Bordes -Textes basques révisés et traduits en
 français par le Docteur J.F. Larrieu
 (spécimen de 5 chansons de différents genres)
 Paris, Bouillon S.D.
- Dix cantiques populaires basques
 en dialecte souletin (revision et traduction par
 J.F. Larrieu) (12 pp.) [1897]
- Douze Noël's populaires basques
 en dialecte souletin (textes basques révisés et
 traduits par J.F. Larrieu)
 Paris, Bureau Ed.Schola Cantorum [1894]
- Euskal Noelen/Lilia,
 douze Noël's anciens, précédés d'un "Angelus"
 populaire
 Paris Schola Cantorum [1897]
- La Musique populaire des Basques
 Communication au Congrès de la tradition basque
 à St.Jean de Luz (août 1897)
 A été imprimé avec 54 mélodies et une bibliographie
 notées dans un recueil collectif in La Tradition au
Pays Basque , Paris, Bureaux de la "Tradition
 Nationale" , 1899 (pp.296 à 358)
- Kantika espiritualak
 10 cantiques basques anciens (en dialecte souletin)
 Mélodies recueillies et notées au cours de sa mission
 par Bordes.Textes révisés par J.F.Larrieu.Paris,
 Schola Cantorum [1897] (20pp) .Existe avec ou sans
 accompagnement

- .Dix danses, marches et cortèges populaires
du Pays basque espagnol
Harmonisation par Bordes
Paris Rouard-Lerolle 1908
- .Douze chansons amoureuses du Pays basque français
recueillies et harmonisées à une voix et piano par
Bordes. Traduction de M. Grivollet et J.F. Larrieu
Paris, Rouart Lerolle 1910
- .Choix de mélodies -(timbres) destinées
à une adaptation poétique.
Paris Schola Cantorum [1897]
- .In Revue des traditions populaires S.D.
quelques chansons recueillies par Bordes au cours
d'un voyage dans les gorges du Tarn.
- .Onze chansons du Languedoc
recueillies et publiées à l'occasion du Congrès de
Chant populaire de la Schola Cantorum à Montpellier
(1906)
Paris Schola Cantorum 1906
- .Le Culte de la danse en Soule
St. Jean de Luz, imp. Dargains 1909
(Notice publiée à l'occasion des fêtes de St. Jean de
Luz de sept. 1909) 3 pages.
(Existe à la B.N.)
- .La danse au Pays basque (avec photographies)
Musica , Novembre 1909.
- .Irik ("petit père") in recueil de chants populaires
arméniens (collectif).
Chanson harmonisée par Bordes
Paris, Costallat & Cie 1900

P U B L I C A T I O N S D E L A
 S C H O L A C A N T O R U M
 D I R I G E E S P A R B O R D E S

(cf. Supra chapitres III et VIII)

*Périodiques

- a/ Tribune de St. Gervais (à partir de 1895)
- b/ Tablettes de la Schola Cantorum (à partir de 1902)
- c/ Action régionale de la Schola Cantorum (Montpellier
1906-1909)

*Musique

- a/ Anthologie des Maîtres religieux primitifs
XV° , XVI° , XVII° siècles. 25 messes
125 motets .
Années 1893 et suivantes
- b/ Répertoire Moderne de musique Vocale et d'Orgue
Années 1897 et suivantes.
- c/ Edition Mutuelle
à partir de Mars 1902
- d/ Les Chansons de France
à partir de 1906
- d/ Chant populaire
Dès 1896
- f/ Concerts Spirituels (1901-1907)
-séries anciennes
-séries modernes
- g/ Encartage de la T.S.G.
- h/ Archive des Maîtres de l'orgue
- i/ Chansonnier du XVI° siècle

O E U V R E S L I T T E R A I R E S

- .De l'emploi de la Musique figurée dans les offices liturgiques , T.S.G. juin 1895
- .Etude palestrinienne T.S.G. juin 1896
- .La musique figurée, de ses origines à la décadence de l'Ecole romaine T.S.G. avril à août 1896
- .Charles Gounod et la musique palestrinienne
T.S.G. janvier 1897
- .La Schola-(première année d'études, voyage à Solesmes)
T.S.G. juillet 1897
- .Un lutrin grégorien T.S.G. septembre 1897
- .La mélodie continue dans la musique religieuse et dans le drame musical T.S.G. janv-fév. 1898
- .De l'union des voix et des instruments dans l'école du contrepoint vocal T.S.G. août et novembre 1898
- .Les chœurs d'Esther et d'Athalie de J.B. Moreau
T.S.G. février et mars 1899 et mars 1905
- .Un village chantant T.S.G. octobre 1899
- .Comment on composait une messe au XVI^e siècle
T.S.G. décembre 1899 et janvier 1900.
- .Léon XIII, Pie X et le chant religieux
T.S.G. août 1903
- .Le Congrès grégorien à Rome
Le Figaro 18 et 22 avril 1904
- .Pie X et la musique d'église. Conversation avec le Saint-Père. Le Figaro ,25 avril 1904
- .Du sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles mémoire communiqué aux assises de musique religieuse de Clermont Ferrand les 12, 13 et 14 juin 1905, et précédé d'une lettre de M. Vincent d'Indy .Paris Schola Cantorum 1905
- .Le sentiment religieux dans la musique d'église de C. Franck . Le Courrier musical 1^o nov. 1904

RECONSTITUTIONS - TRANSCRIPTION
PAR CHARLES BORDES

• Trois Chansons du XV^e siècle

Remises en partition d'après les éditions anciennes
et annotées par Bordes

Paris, Schola Cantorum S.D.

1/Josquin des Prés : Un mousse de Bisquaye

2/Pierre de la Rue : Il me fait mal de vous
voir languir

3/Loyset Compere : Le grand désir d'aimer
me tient.

• Orphée (Clérambault)

Schola Cantorum S.D.

• Léandre et Hero (Clérambault)

Paris Rouart Lerolle S.D.

• Esther (J.B. Moreau)

Paris Schola Cantorum S.D.

• Athalie (J.B. Moreau)

Paris Schola Cantorum 1908

• Airs sérieux et à boire (J.B. Bousset)

Paris Rouart-Lerolle S.D.

• Atys (J.B. Lully)

Le manuscrit autographe de la transcription faite
par Bordes est conservé à la B.N. (cote Res.Vma ms 701)

• Cinq airs de danse pour orchestre (M.A.Castillon)

Réduction pour piano par Bordes: manuscrit autographe
de Bordes conservé à la B.N. (cote M.S. 3844)

De l'opportunité de créer en France un théâtre d'ap-
plication pour la reconstitution des anciens opéras
français des XVII^e et XVIII^e siècles.

T.S.G. février 1906

L'action musicale de la Schola à Montpellier

T.S.G. juin 1906

De l'interprétation des oeuvres de J.P.Rameau et des
maîtres français des XVII^e et XVIII^e siècles

Le Courrier Musical, 15 mai 1908

LETTRES AUTOGRAPHES

(Cf. volume additif à la thèse)

T A B L E D E S
 =====
 P H O T O G R A P H I E S
 =====

- p.8 : Charles Bordes (Photo Harlingue-Viollet).
- p.22: -Eglise Saint-Gervais vers 1890.
 -Bordes et ses Chanteurs dans
 l'église Saint-Gervais.
- p.66. Ch. Bordes , A. Guilmant et V. d'Indy,
 fondateurs de la Schola Cantorum.
- p.243. Enseigne de R.Dussol décorant
 la Schola de Montpellier.
- p.278. Le Quatuor Albert Zimmer
 (Cliché Archives de Montpellier).
- p.447. Représentation de la Guirlande de Rameau
 à Paris en mai 1903 (deux photos).
- p.451. Marie de la Rouvière
 (Cliché Archives de Montpellier).
- p.456. -Charles Bordes en 1908.
 -Représentation de Castor & Pollux
 à Montpellier.
- p.457. G.Lebanc , M. Fassin et M. Mézy, principaux
 interprètes de Castor et Pollux.
- p.458. -Les frères Broca, directeurs du
 théâtre de Montpellier.
 -Le théâtre de Montpellier en 1908.

- p.477. Château de la Bellangerie
(maison natale de Ch. Bordes).
- p.485. Monument à la mémoire de Ch.Bordes
à Vouvray .

I N D E X
=====

D E S N O M S P R O P R E S C I T E S
=====

Abbadie (A. d')	,73,357.
Agnostos	,496.
Aichinger (G.)	,115.
Alajille	,233.
Albeniz (I)	,79n, 87, 88,106,432,510
Albrecht	,217,221.
Alibert (F)	,490.
Allegri (L.)	,20,115.
Allies (D.)	,351.
Alquier (M.)	,166.
Andréas (De F.)	,100,116,168.
Aneiro (F.)	,116.
Anumuccia (J.)	,116.
Arbaud (D.)	,347.
Arcadelt (J.)	,167.
Asola (M.)	,116.
Atger (A.)	,347.
Aubry (C.)	,48, 483,490.
Aubry (P.)	,82,87,90,93, 95n, 97, 98,102 168,222,275,295n, 310n,315,318n, 337,344,472.
Auges	,42n.
Azemard (P.)	,347n.
Azkue	,402,403,499.
Bach (J.S.)	,20,24,32, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 57, 61, 98, 112, 159,162n, 169,173,194,197,199,200,201,202, 204,206,207,208n, 211,217;220,231, 232,245,261,263n,264,308,309,321, 483.
Bages	,508.
Bañf (A.de)	,339.
Balakirev (M.A.)	,263n.
Ballé	,240,270.
Barber(M.)	,93n,460,480,490.

Barigel	, 36.
Barrès (M.)	, 160n.
Bartok (B.)	, 14, 378.
Bathory	, 48.
Batiffol(Abbé)	, 69, 315.
Baudelaire	, 10.
Beethoven(L.Van)	, 20, 37, 159, 169, 204, 225, 228n, 231, 232, 256, 258, 263n, 277n.
Bellaigue (C.)	, 23, 42n, 90, 98, 295n, 311, 441, 485, 490, 503.
Belmont	, 215.
Bellevue(Abbé)	, 499.
Benoist (A.)	, 253.
Berard (R.)	, 217, 240, 272.
Berenguer de Palazel	, 275n.
Berger (I.)	, 187.
Berlioz (H.)	, 9, 10n, 44, 204, 225, 232, 473, 483.
Bernard(R.)	, 11N, 14, 491.
Berret	, 213.
Beyer (G.)	, 79.
Biles (Abbé)	, 334.
Bisch(Chanoine)	, 221.
Bizet(G.)	, 10, 225.
Blanc (E.)	, 42n, 48, 145, 159, 164, 182, 263n, 511, 512.
Boëly (A.)	, 38.
Boisjolin(G.de)	, 69, 71n, 75, 87, 287.
Boismortier(J.B.de)	, 442.
Bonfils (Mgr)	, 210.
Bordes-Pene	, 379, 386, 389, 506, 507.
Borel	, 464.
Borne (G.)	, 230n, 240, 252, 262n.
Borodine (A.)	, 230.
Bouchet	, 231n, 252, 496.
Bouchor (M.)	, 277, 460, 508, 509, 512.
Bouillon (J.)	, 240, 270.
Bourdon(Abbé)	, 144, 222.
Bourgault-Ducoudray(L.)	, 12n, 27, 67, 69, 329, 331, 338, 341n, 363, 441, 472, 473.
Bourret	, 139, 140.
Bousset	, 233, 339, 519.

Bouvet (C.)	,412.
Bouznac	,344.
Boyer (Abbé)	,80,107,145,175. 188,221,261.
Brau (Abbé)	,150.
Breitkopf	,113.
Brenet (M.)	,94,97,98,111,295n,434, 441,442,490.
Bresselles	,240.
Bret(G.)	39,106,166,209.
Brettes(Chanoine)	,21.
Bréville(P.de)	,73n,87,106,228n,491,508,511.
Brissio (G.)	,116.
Broca	,253,452.
Brugié(Abbé)	,81,87,140,294n.
Brun (Ch)	,344.
Bruneau	,27.
Brunel	,150.
Brunetière(F.)	,159.
Bruni (G.)	,225.
Brussel (R.)	,268,442.
Bussy(Chanoine de)	,17,18,50,67.
Buxtehude	,34,261.
Cabrières(Mgr.de)	,192,226,343,484.
Cabrol	,351.
Calvé (E.)	,259,266,338,429,430,512.
Campra	,427n,435,475.
Canteloube (J.)	,80n,252,373,499.
Canton (L.)	,168,185,222.
Cardoso (F.)	,117.
Carissimi (G.)	,48,98, 112, 145, 148, 165n,167, 169, 170, 173, 183, 184, 191, 195, 196, 197, 201, 213, 233, 234.
Carle	,270.
Carton	,150.

Casadessus (R.)	,259n.
Casciolini (C.)	,117.
Castera(R. de)	,17p; 21, 25n,26 , 31n,35n,40n, 50n; 66n, 71n,72n, 79, 90 ,98 , 99, 104, 107,113 ,160p, 164n, 165, 172n, 342,491,512.
Castillon (A.de)	,166, 191, 259, 269, 270, 271, 272,480,5
Chabeaux	,185.
Chabrier(E.)	,10,11,27, 204, 225, 228, 378,507,508.
Chaigneau	,232,249.
Chaillet	,42n.
Chailley.(J.)	,57n.
Chalupt (R.)	,503
Chappée (J.)	,167n,177,307,394.
Chappuy(Abbé)	,67.
Charlier	,169,217,507.
Charmes (X.)	,357.
Charpentier(M.A.)	,14, 48, 111, 112, 156, 165n,167, 169, 170, 196,201,202,204,206, 209, 230, 232, 434,449,475.
Chassang (Abbé)	,161.
Chateaubriand(R.de)	,424n.
Chausson (E.)	,27, 79n, 90,106,148,217,225,262n, 460n, 470,508.
Chauvin(Abbé)	,81, 87, 294n.
Cherrion	,57.
Chirousse	,233.
Choisnard(Abbé)	,221.
Choron (A.)	,13,64.
Clanche(Abbé)	,102,146.
Clemens non papa	,100,117,166,167.
Clérambault (L.N.)	,112, 268, 269, 427p,432n, 435, 436, 444, 449,519.
Clisson (de)	,222.
Coindreau(P.)	,79, 166.

- Coirault (P.L.) ,331.
 Colonne (E.) ,23n,34,41,46n.
 Combarieu J. ,94,295n,336,441,487.
 Combe (Dom P.) ,282n,284n,285n,286n,295n,303,
 314n,317n, 318n, 497.
 Combes ,240.
 Comaere (L.) ,519.
 Conchin ,168.
 Constantini (A.) ,117.
 Coppée (F.) ,160n,508.
 Coquard (A.) ,295n.
 Corelli(A.) ,232.
 Corsi (G.) ,117.
 Cortot (A.) ,21n,259n, 507.
 Costeley (G.) ,206,213n230,232,233.
 Coulet (P.) ,221,252,258.
 Couperin (F.) ,13,435.
 Courau-Petit ,101.
 Croce (G.) ,118.
- Darraux ,159.
 Darcours(Ch.) ,19,25,26,494.
 David (F.) ,362.
 David (J.) ,48,195,197,201n,511.
 Davray (R.) ,228,234,242,252,258,260n,263n,
 346,349,429,453,496.
 Debildos(Abbé) ,310n.
 Debroux (J.) ,248.
 Debussy(Cl.) ,5 , 12, 27,134,232,364,401,441,
 446,460,465,470,472,475,476,494.
 Decaux (A.) ,79,81,87,309.
 Decreus ,21n.
 Delamaire(Abbé) ,78.
 Delannoy(Mgr.) ,185.
 Delatte (Rév.Dom) ,294,295,304,497.

Delcourt	, 197, 218, 248.
Delibes (Léo)	, 225, 473.
Delpesch(Dom)	, 139, 290, 291, 294, 298, 303, 304, 307, 308, 309.
Delsart	, 366, 506.
Delsenne	, 165.
Destouches(A.)	, 43, 435.
Diemer (L.)	, 40, 146n, 164, 259.
Diharce(Mgr.)	, 299, 300.
Diot (A.)	, 232.
Dobbelaere	, 226.
Donastia(Abbé)	, 368, 403, 500.
Doney	, 186n, 221.
Doret	, 37, 511.
Dowd(Ph.M.)	, 492.
Dreiss	, 222, 310n.
Dubois (Th)	, 45n, 146n.
Duchat(Abbé)	, 222
Ducourau-Petit	, 106, 353, 357, 500.
Dukas (P.)	, 26, 27n, 32n, 37, 204, 344, 404, 405n, 413, 414n, 418, 425, 431, 432, 44I, 444 ,472, 492, 494.
Dumas (A.)	, 10.
Dumesnil(R.)	, 487.
Du Mont (H.)	, 111, 148, 165n, 166, 167, 196, 201, 209, 232, 432, 449.
Dupaigne	, 87.
Duparc (H.)	, 90, 204, 228, 269, 470, 509.
Dupont	, 144.
Dupuis (A.)	, 79, 81, 87, 166.
Dupuy (E)	, 355, 357.
Dupuis (S.)	, 165.
Durand	, 444, 445, 452.
During (J.)	, 230n, 500.
Dussol (R.)	, 243, 277.

Du Teil (J.)	,97.
Duval	,269,337.
Duyssens (A.)	,226.
Dvorjak (A.)	,225.
Ecorcheville (J.)	,90.
Ediat (J.)	,48.
Engel	,48.
Emmanuel(F.)	, 7,249n.
Emmanuel(M.)	,7,67,102,207,208,249,331n; 425n,432n, 434n,442,473.
Expert (H.)	,64, 98; 112n.
Fabre (J.)	,240.
Fassin	,452.
Fauré (G.)	,5, 10, 57, 64, 189, 204, 228, 262n, 263, 269, 342,441, 460n,470,472,475
Faure (M.)	,331n, 439,487.
Faure-Muret(Abbé)	,87, 294n, 310n.
Fellot (H.)	,503.
Ferdinand(Abbé)	,17.
Flément (Abbé)	,150,222,301.
Flouch	,270,272.
Fontaine	,241.
Foschini	,175.
Foucault (Mgr.)	,167.
Fourastier	,240.
Fournier (P.)	,185.
Fourtoul	,64,331.
Franck(C.)	,6,40,18, 19, 20, 23, 48, 55n,98, 101,148, 159,161n, 162n,163,168, 169,194,197, 198, 204, 206, 214, 220,225,230,263,269,331,371,378, 392,395,476,480,481,518.

Franqueville	,73.
Frerot	,143n.
Frölich(L.)	,155,204,232,248.
Froment	,222.
Funck-Brentano(Fr.)	,336.
Fuzy	,272.
Gaborit(Abbé)	,142,222.
Gabriac(de)	,214.
Gabrieli(A.)	,118.
Gallus (J.)	,118.
Garban	,21n.
Garcin (J.)	,34.
Gastoué (A.)	,20,98,102,157,161,168,303, 304,310,317,327,344.
Gatard	,167.
Gaulay	,222.
Gauthier (Th.)	,10.
Gay	,144n,199,221.
Gébelin (A.)	,48,195,248,259,511.
Germinabit (J.)	,144.
Gervaaïs (E.)	,351.
Genes (H.)	,258,448.
Genet (E.)	,102,118,158.
Gervais (E.)	,258,262,351.
Gevaert (F.A.)	,163,314.
Gibert (P.)	,48,195,233,248.
Gigout (E.)	,64.
Ginisty(Abbé)	,139,140,181,222.
Giudici (G.)	,118.
Glazounov (A.)	,231.
Gluck (Ch.W.)	,43,162n,173,174,209,211,213,232, 245,264,269,274,344,441,446,450.
Goethe (J.W.)	,330.
Goncourt	,10.

- Goudimel ,33,118.
 Goulet (M.) ,90.
 Gounod (Ch) ,10,26,27, 44,48, 57; 58, 59,99,113,
 186,190,196,346,425,518.
 Goupy(Abbé) ,142.
 Gousseau(W) ,69.
 Granier (A) ,225.
 Grégoire XIII (Pape) ,283.
 Grieg (E.) ,225,378.
 Grigny(de) ,208n, 261.
 Grimm (Frères) ,330.
 Grosso (Abbé) ,153,221.
 Growlez ,21n, 79n, 81, 87.
 Gueranger (Dom) ,282,284.
 Guerrero (F.) ,119.
 Guidetti (G) ,119.
 Guilbert(Y.) ,338,339.
 Guilcher (J.M.) ,400,500.
 Guilmant (A) ,12, 34, 35, 36, 41, 55n,57,58, 66,
 69, 75, 77, 79, 80n,87, 98, 107,
 108, 111,144, 162n, 163, 171, 181,
 182n, 183,194,209, 210, 215, 220,
 222,261, 262, 290,308, 325, 334,490,511.
 Guiraud ,225.
 Guiraut de Borneilh ,275 n.
 Gut (S) ,487.
- Haberl ,170,283,316.
 Haendel(G.F.) ,34, 44, 64, 98, 154, 169, 201,
 203, 204, 206, 209, 225, 230,
 232 263,483.
 Hallays(A.) ,69, 98, 102, 225, 242n,265n,269,494.
 295n,310n,425, 436,446.
 Haraszti (E.) ,64n.

- Harcourt (E. d') ,34, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 44,
45, 83.
- Haritschelhar (J.) ,335n,356n, 378n, 402n,501.
- Hasler (J./L.) ,119.
- Haydn (J.) ,37, 98, 225, 230, 231.
- Hello (Abbé) ,78,513.
- Herder(J.G.) ,330.
- Heurtebize(Dom) ,310,311.
- Hoelling (H.) ,144,222.
- Honneger (M.) ,97n,330n,488.
- Horenbach ,240.
- Houdard ,314.
- Huc ,252.
- Hugo (V.) ,10,424,508.
- Hugonin (Mgr.) ,143n, 183.
- Huysmans (G.C.) ,235.
-
- Indy (V. d') ,13,25, 26, 27, 43, 66, 69 , 73, 75,
77n, 78, 79, 80n, 82, 87, 88, 90,
91, 97, 98, 101, 107, 142, 146,
147, 149n,151, 156, 159, 160,161,
162n,166,171, 172n, 183,192,194,
197,198,200, 201, 204,215, 220,
222, 225, 228, 235, 242, 243, 244,
245, 252n, 259, 261, 263, 270n,308,
321n,334, 336, 342, 363, 365, 401,
403n, 441,444,446, 449,483,490,493,
495,507,511,518.

Jahn,	,225.
Jammes (F.)	,460.
Janequin(Cl.)	,32,64,110,206,230.
Janssen (L.)	,155,510.
Janssens (Dom L.)	,168,320.
Jaufré Rudel	,275n.
Jausions(Dom)	,283n, 284n.
Josquin des Prés	,24,100,119,120,144,145,166,167, 170,172,180,188,261,299,474,519.
Jossic (H.)	,390
Jules II(Pape)	,158n.
Jumel P.	,21n,74n,79,81,87,113,175,309.
Kerle (J.)	,33,120.
Kiriak	,80.
Koechlin (Ch)	,401.
Labey (M.)	,165.
Labouré	,212.
Lachmann	,190.
Lacombe (P.)	,344,351.
Ladmirault	,342.
Lafeurance	,366,506.
Lahor	,510.
Lajarté	,431.
La Laurencie(L.de)	,12, 90,98,249,441.
Lallemand (E.de)	,506;512.
Lalo (Ed.)	,10.
Lalo (P.)	,9,98,179, 439,441,442, 445,446,454, 472,476,492,495,503.
Laloy (L.)	,249,441.
Lamoureux (Ch.)	,98,302.
Landowska (W.)	,248,268,427n.
Laparra (R.)	,412.
Larrieu	,357,515,516.
La Rue (P.de)	,120.
Lassus (R.de)	,33,48,58,100,103,113,120,121,144,145, 162n,166,167,170,187, 189,194,204, 213,218,232,339.

Laussel	,240.
Lavignac	,80n,82n.
Lavoix (H.)	,94.
Leblanc(G.)	,274,431,452.
Laccard	,268.
Leclair(J.M.)	,268,269,503.
Lecocq (J.)	,226.
Legrenzi	,168.
Lejeune (Cl)	,339.
Lekeu (G.)	,163,232.
Lemaître (J.)	,160n.
Le Maistre (M.)	,121.
Lemmens (N.J.)	,163.
Lenoir	,236,245n, 496.
Léon X (Pape)	,158n.
Léon XIII(Pape)	,99,316,319.
Lhoumeau (Abbé)	,141,142,182,186,222,289,292.
Lioncourt (G.de)	,12.
Liszt (F.)	,149n, 225.
Lotti (A.)	,121,168.
Lovano	,48,143n,187,189.
Lubet	,143n, 189.
Lully(J.B.)	,12,14,43,48,168,225,268,274,418, 427n,432,432,475,519.
Madriagnac (A.)	,497
Magnard (A.)	,25,77n, 79,80n, 87,386.
Mailles (Abbé)	,51,61n.
Maître (Abbé)	,23n.
Mante (L. et B.)	,425,448.
Marais(Abbé)	,196.
Marcabru	,275n.
Mare (J.de la)	,48,511.
Marie (G.)	,34,41,387.
Marmontel (J.F.)	,40n,378,480.
Marnold (J.)	,84,86n,96,136,161n.

Martini (J.P.)	,468.
Marty	,295n.
Massenet (J.)	,36,44,45n,58,225.
Mauclair (C.)	,511.
Mauduit(X) (A.)	,508.
Mendelssohn(F.)	,98,225.
Mercier(Général)	,191.
Mercklin	,36.
Messenger (A.)	,64,449.
Messerer	,221.
Messiaen	,475.
Meyerbeer	,9,26.
Michelot	,222.
Millet	,173.
Minet	,84,87.
Mistral(F.)	,338,341,343,345,346,501.
Mocquereau(Dom)	,83n,94,98,102,139,140,149,150n,181, 182n,188n,284,285,288,290à300,302,303, 308,309,310,313,314,315n,317,318n, 497,498.
Molière	,425.
Montein(Abbé)	,220.
Montenot	,55.
Monteverdi(Cl)	,37,270.
Monys (E.)	,218,248,259.
Moralès	,122.
Moreas (J.)	,512.
Moreau (J.B.)	,14,112,154, 203,342,425,436,437, 438,475,518,519.
Morgas y Rodes	,168.
Moutin	,28.
Mouton (J.)	,122.
Mouton (L.)	351.
Mozart (W.A.)	,43,64, 167,169,174,225,230, 263,270.
Muris (J.de)	,144n,154,298,305h.

Nanini (G.)	, 100, 122, 167, 174, 188, 213, 232, 233, 299.
Napoléon III	, 331.
Néri(Ph. de)	, 170.
Nicolau (A.)	, 173.
Niedermeyer (L.)	, 13, 56n, 64, 65.
Nivers (G.)	, 282.
Noyer (Abbé)	, 67.
Oury	, 146, 222.
Palestrina (G.)	, 10, 20, 23, 27n; 33, 51, 58, 64, 65n, 67n, 99, 100, 123, 124, 125, 126, 144, 145, 146, 151, 168, 174, 175, 180, 184, 189, 202, 206, 213, 230, 283, 284, 289, 299, 473, 474, 481.
Paquette (D.)	, 6.
Paquier(Abbé)	, 61.
Parent (A.)	, 277n, 366, 506.
Paris(G)	, 481.
Parisot	, 102.
Pasdeloup (J.)	, 26, 271.
Pechenard(Mgr.)	, 313, 314.
Pedrell (F.)	, 98, 171, 174, 183, 344, 378, 510.
Pene(Abbé)	, 201n, 221.
Peret(Chanoine)	, 142.
Perosi (L.)	, 97, 98, 159, 317.
Perruchot(Abbé)	, 20, 67, 139, 181, 222, 290, 314, 490.
Petit	, 106, 357
Picquart	, 160n.
Pie X (Pape)	, 99, 284, 319, 321, 323, 518.
Perné (G.)	, 401.
Pioch (G.)	, 179, 454, 495.
Pironnay (M.)	, 218, 248, 448.
Pirro (A.)	, 39, 72, 74n, 75, 76, 81, 87, 97, 98, 108, 111, 141n, 147n, 181n, 182n, 186, 196, 208n, 334, 434, 441, 472.

- Pistone (D.) , 38, 487, 488, 497.
 Pitoni (G) , 126
 Plamondon (R) , 218, 248, 259, 448.
 Planté (F) , 90, 149, 150, 171, 183, 184, 185,
 186, 359.
 Polignac (Ed. de) , 69, 73, 90, 106, 512.
 Popelinière (de la) , 269.
 Pothier (Dom) , 94, 98, 143n, 147, 148, 153, 157n,
 167, 168, 169, 215, 283n, 284, 285,
 288, 304, 305, 317.
 Poueigh (J.) , 342.
 Poujaud (P.) , 69, 80, 182n, 298, 308, 413, 493, 509.
 Prévillè , 214.
 Proske , 113.
 Pujol , 174.
 Pustet , 283, 284, 288.

 Quatrefages (de) , 221.
 Quellien , 332.
 Quittard (H.) , 98, 111, 158, 249, 344, 434, 441.
 Quirot , 28

 Rabat , 140.
 Racine (J.) , 203, 424, 425, 436.
 Rameau (J.Ph.) 9, 14, 43, 164, 165n, 174, 204, 206, 221, 212,
 217, 225, 232, 245, 253, 263, 264, 268,
 269, 344, 404, 418, 426, 427n, 432n,
 439 à 453, 459, 475, 484, 493, 520.
 Raugel (F.) , 441, 442, 493.
 Raunay (J.) , 143n, 183, 191, 511.
 Ravel (M.) , 5, 9, 12, 27n, 364, 475.

Rella (Dom)	, 317
Renoir (A.)	, 364.
Requin(Abbé)	, 158.
Respighi(Mgr.)	, 283.
Revel(L.)	, 231.
Reyer (E.)	, 225.
Richafort (J.)	, 126, 175.
Richard(Mgr.)	, 73, 313.
Rille	, 172.
Riquier(Guiraut)	, 275n.
Risler (E.)	, 81, 87, 146, 259n.
Robert (F.)	, 488.
Roger	, 507.
Rohart	, 262n.
Rohozinsky	, 65n, 82n, 90n, 487.
Rolland (R.)	, 10, 98, 179, 258, 431, 441, 442, 472, 488.
Ronsard (P.)	, 339.
Ropartz (G.)	, 37, 49, 74, 77n, 83n, 91, 107, 143, 145, 146, 147n, 150, 151n, 153n, 161n, 165n, 175, 179n, 182, 187, 189, 190, 201n, 217, 221, 233, 325, 333, 334, 363, 386, 412, 511.
Roque-Ferrier(A.)	, 338, 347, 348, 351.
Rouart	, 339n.
Roussel(A.)	, 90, 401, 475.
Rouvière(M. de la)	, 147, 148n, 197, 212, 213, 214, 218, 232, 233, 245, 248, 259, 268, 345, 346, 450, 511.
Rubinstein(A.)	, 149n.
Ruelle (M.)	, 508.
Ruffo(V.)	, 127.
Rycloud	, 325.
Saint-René Taillandier	, 161, 220.
Saint-Requier (L.)	, 55, 80, 211.
Saint-Saëns (C.)	, 10, 32, 57, 149n, 225, 269, 271, 364, 425, 439, 444.

Sallaberry(J.D.J)	, 357, 365n, 368n, 382n, 384, 501.	540
Samazeuilh (G.)	, 244, 405n, 412, 413n, 416, 417, 418n, 501, 504, 507.	
Santi(Père de)	, 285, 318.	
Sarto(Andréa del)	, 318, 319, 323.	
Savard	, 36.	
Scarlatti(A & D)	, 37, 231.	
Schilling	, 75, 87, 294.	
Schubert (F.)	, 23, 155, 204.	
Schultz	, 36.	
Schumann(R.)	, 19, 23, 36, 37, 209, 225, 232, 263.	
Schütz(H.)	, 37, 40, 42, 43, 98, 112, 127, 143n, 145, 148, 165n, 167, 184, 189, 196, 197, 199, 201, 202, 208n, 209, 232.	
Sellier (H.)	, 509	
Selva (Bl.)	, 197, 203, 204, 228, 230, 231, 232, 245, 248, 259, 263, 271, 387.	
Serleyx (A.)	, 90, 165.	
Serres (L.de)	, 90, 106, 213, 310n.	
Servières (G.)	, 23n, 98, 101, 355, 365, 379n, 504.	
Severac(D.de)	, 79n, 80, 106, 165, 240, 241, 244, 252, 258, 263n, 265, 338, 339, 344, 347, 364.	
Soltner (R.P.)	, 6.	
Soriano (F.)	, 27n, 127.	
Sosson (chanoine)	, 168.	
Soubies (A.)	, 98.	
Starkie (W.)	, 502.	
Stradella (A.)	, 37.	
Stravinsky(I)	, 401.	
Sueur	, 156, 161.	
Sursol(Abbé)	, 186.	
Sylvestre (A.)	, 272.	
Tabournel	, 337	
Tascu(Iliescu)	, 347n.	
Taponnier	, 226.	
Tchaikowsky(P.)	, 225.	

Tebaldini (G.)	, 171, 183.
Terry	, 168.
Thalberg	, 149n.
Thomas (A.)	, 9, 26.
Tiersot (J.)	, 21, 33, 94, 97, 98, 102, 158, 295n, 331, 332n, 338, 342, 348, 355, 363, 441, 473, 488, 490, 502.
Tinel (E.)	, 168, 169.
Tombelle (F. de la)	, 75, 79, 87, 107, 143n; 145, 162n, 168, 175, 184, 188, 194, 299, 310n, 334, 490.
Tournemire (Ch.)	, 148, 159, 197.
Tracol (J.)	, 156, 157 (Mme), 192 (Mme).
Trouille	, 74.
Usandizaga	, 403.
Vallas (L.)	, 79n, 156, 160n, 172n, 173n, 221, 228n, 364n.
Valois (J. de)	, 498.
Vaqueiras (R. de)	, 275 n.
Vauvilliers	, 347.
Vecchi (O.)	, 128.
Vedrenne (H.)	, 231.
Velluz (Abbé)	, 222.
Vergues	, 42n.
Verlaine, (P.)	10, 182, 460, 461, 464, 476, 503, 509, 510, 511.
Viadana (L.)	, 128, 168.
Vidal (P.)	, 107, 277.
Vierne (L.)	, 35.
Vieutemps (H.)	, 163.
Vignetti (G.)	, 231.
Vigourel (Abbé)	, 75, 87, 88, 294.

Viletard	, 168.
Villot (A.)	, 218, 248, 259, 435.
Vines (R.)	, 27n.
Vinocourt	, 48.
Vion (Abbé)	, 220.
Vittoria (T.)	, 20, 24, 32, 33, 58, 65n; 100, 128, 129, 130, 131, 132, 143n, 144, 145, 146, 162n, 164, 167, 170, 174, 180, 187, 188, 194, 213, 232, 474.
Vouvray(M.de) (pseudonyme de la mère de Ch.Bordes)	, 479
Vreuls (V.)	, 165.
Wagner (R.)	, 11, 36, 44, 225, 473.
Wallon (S.)	, 6.
Waeffelghem	, 506.
Warmbrodt	, 159.
Warnots (Th.)	, 225.
Watteau(A.)	, 448.
Weber (K.M.von)	, 225, 274.
Weckerlin (J.B.)	, 76n, 331n, 414.
Weinsbach	, 233.
Widor (Ch.M.)	, 12n, 163, 325.
Witkowsky (G.M.)	, 156, 221.
Ysaye (E.A.)	, 163.
Zaccaria (C.)	, 132.
Zapirain	, 403.
Zimmer(Quatuor)	, 230, 231, 249, 263, 277.
Zola (E.)	, 160n.

T A B L E D E S M A T I E R E S

Tableau des principales abréviations.....	4
Avant Propos.....	5
Introduction:.....	9
<u>LIVRE I - Activités de Bordes à Paris</u>	
Chapitre I- Les Chanteurs de Saint-Gervais..	16
1- Les débuts de Charles Bordes à Saint-Gervais.....	17
2- Redécouverte de la " musique palestrinienne".....	20
3- La Semaine Sainte de 1892.....	24
4- Fondation officielle et statuts de la Société des Chanteurs de Saint-Gervais	28
5- Les Chanteurs de Saint-Gervais pendant les exercices 1892-93 et 1893-94.....	32
6- Les concerts du Trocadéro.....	34
7- Les Concerts d'Harcourt	
a- Concerts historiques.....	36
b- Cantates de J.S. Bach.....	38
c- Société des grands oratorios.....	44
8- Les Chanteurs de Saint-Gervais à l'Exposition Universelle de 1900.....	45
9- Situation musicale dans les églises parisiennes et expulsion des Chanteurs de Saint-Gervais en 1902.....	50
Chapitre II- La Schola Cantorum	62
1- Mouvements précurseurs.....	64

2-Fondation historique de la Schola Cantorum.....	67
a/Réunion du 6 juin 1894.....	67
b/autres réunions préparatoires à l'élaboration de la Schola.....	69
3-L'Ecole de Chant liturgique et de Musique religieuse.....	71
a/Fondation de l'école.....	71
b/Ouverture officielle du 15 octobre 1896.....	77
c/Les premières années(1896-1900).	78
4-La nouvelle Schola de la rue Saint-Jacques.....	88
Chapitre III-Edition et Musicologie.....	92
1-La Tribune de Saint-Gervais.....	95
2-Les "Conférences-Auditions".....	101
3-Principales éditions de la Schola..	104
a-"Edition Mutuelle".....	104
b-"Répertoire moderne de Musique vocale et d'orgue".....	106
c-"Archives des Maîtres de l'Orgue"	108
d- "Chansonnier du XVI ^e siècle"...	110
e-"Concerts Spirituels".....	111
4-Anthologie des Maîtres religieux primitifs des XV ,XVI &XVII ème siècles.....	112
a-Conception de l'Anthologie.....	112
b-Tableau récapitulatif.....	115

<u>LIVRE II</u>	<u>La décentralisation</u> 133
Chapitre IV-Assises provinciales et "Places fortes de la décentralisation.. 138		
1-	Congrès de musique religieuse de Rodez en juin 1895.....	139
2-	Société régionale du Poitou	
	a-Assises de la Schola à Niort les 19, 20, 21 mai 1896.....	141
	b-Fondation de la Société Poitevine à Ligugé le 18 août 1896.....	142
3-	Normandie.....	143
4-	Lorraine.....	145
5-	Pyrénées -Landes.....	148
6-	Le Sud-Est.....	151
	a-Les bastions de la Schola: Aix, Marseille, Lyon.....	151
	b-La Schola en Avignon.....	156
7-	Voyages à l'étranger.....	162
	a-Belgique.....	163
	b-Espagne.....	171
	c-Italie -Suisse.....	174
Chapitre V- Voyages de propagande..... 176		
1-	Bordes et le démon du voyage.....	177
2-	Chronologie des principaux voyages de propagande.....	179
3-	Les filiales de la Schola et les maîtrises sympathisantes.....	220

Chapitre VI- La Schola de Montpellier.....	223
1- "Montpellier, ville de savoir et d'élégance".....	224
2- Premières escales de Bordes à Montpellier.....	226
3- Installation et inauguration de la Schola régionale.....	235
4- Moyens d'action de la Schola.....	246
a- Concerts en milieu universitaire..	246
b- Le "Syndicat d'Initiative Artisti- que et Régionaliste des Pays de Langue d'Oc".....	250
c- Création de cénacles de musiciens.	254
d- L' "Action Régionale de la Schola Cantorum".....	257
5- Principales réalisations de Ch. Bordes à Montpellier.....	260
a- 1905 - 1906.....	261
b- 1906 -1907	266
c- 1907 - 1908.....	270
d- 1908 - 1909.....	274

LIVRE III -Enrichissement par le retour aux sources

Chapitre VII-Charles Bordes et le Chant grégorien.....	280
1- Problèmes d'éditions et d'inter- prétation du chant grégorien.....	282
2- Le décret "Quod Sanctus Augustinus" du 7 Juillet 1894.....	285

3- Les débuts de la Schola et la réforme bénédictine.....	289
4- La fructueuse collaboration entre Dom Mocquereau et Charles Bordes....	294
5- Voyages de Charles Bordes et de ses élèves à l'Abbaye de Solesmes.....	307
6- La Schola et l'Institut Catholique de Paris.....	313
7- Charles Bordes et le "Motu Proprio".	316
8- Chant grégorien et musique religieuse moderne.....	323
Chapitre VIII- Révélation de la musique Populaire.....	328
1- A la recherche de la musique populaire.....	328
a- Eléments historiques.....	328
b- "Le Chant Populaire".....	333
c- Aide aux collecteurs de musique populaire.....	336
d- "Les Chansons de France".....	338
e- Le congrès de chant populaire de 1906 à Montpellier.....	343
2- La musique basque	353
a- Approche de la musique euscarienne.....	353
b- Influence de la musique populaire basque sur la musique de Charles Bordes.....	362
- contexte historique.....	362
- utilisation directe de tim- bres populaires.....	365
. Suite basque.....	365
. Rhapsodie basque.....	378

-Exploitation des rythmes basques.	
. Les quatre Fantaisies rythmiques	387
c-Un drame basque: Les Trois vagues...	402
-Nationalisme musical.....	402
-L'imagination théâtrale de Bordes.....	403
-Le livret.....	405
-Les documents de la bibliothèque de l'Opéra.....	409
-Esquisses musicales.....	413
Chapitre IX- Retour à la musique française.	423
1-Projets de création d'un Théâtre d'application.....	427
2-Les premiers maillons du théâtre lyrique	431
a- Lully.....	431
b-Marc Antoine Charpentier.....	434
c-Destouches, Campra, Clérambault.....	435
d-J. B. Moreau	436
3-Jean Philippe Rameau.....	439
a-Conférences, articles et édition....	442
b-La Guirlande.....	445
c-Extraits d'oeuvres diverses.....	449
d-Castor & Pollux.....	452
4-Ch. Bordes et la musique verlainienne.	460

- Conclusion.....	472
- Repères biographiques.....	478
- Orientation bibliographique.....	486
I-Contexte historique et musical.....	487
II-Ouvrages généraux relatifs à Charles Bordes.....	490
III-Chanteurs de Saint_Gervais, Schola Cantorum de Paris.....	494
IV- La Schola de Montpellier.....	496
V- Chant grégorien.....	497
VI- Musique populaire.....	499
VII-Oeuvres de Charles Bordes.....	503
-Catalogue commenté des oeuvres de Bordes...	505
-Table des photographies.....	521
-Index des noms propres cités.....	523
-Table des matières.....	543

