CHANOINE NICOLAS JOACHIM
Chantre de la Cathédrale de Tournai.

APERÇU HISTORIQUE

SUR

LA MAITRISE

DE

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

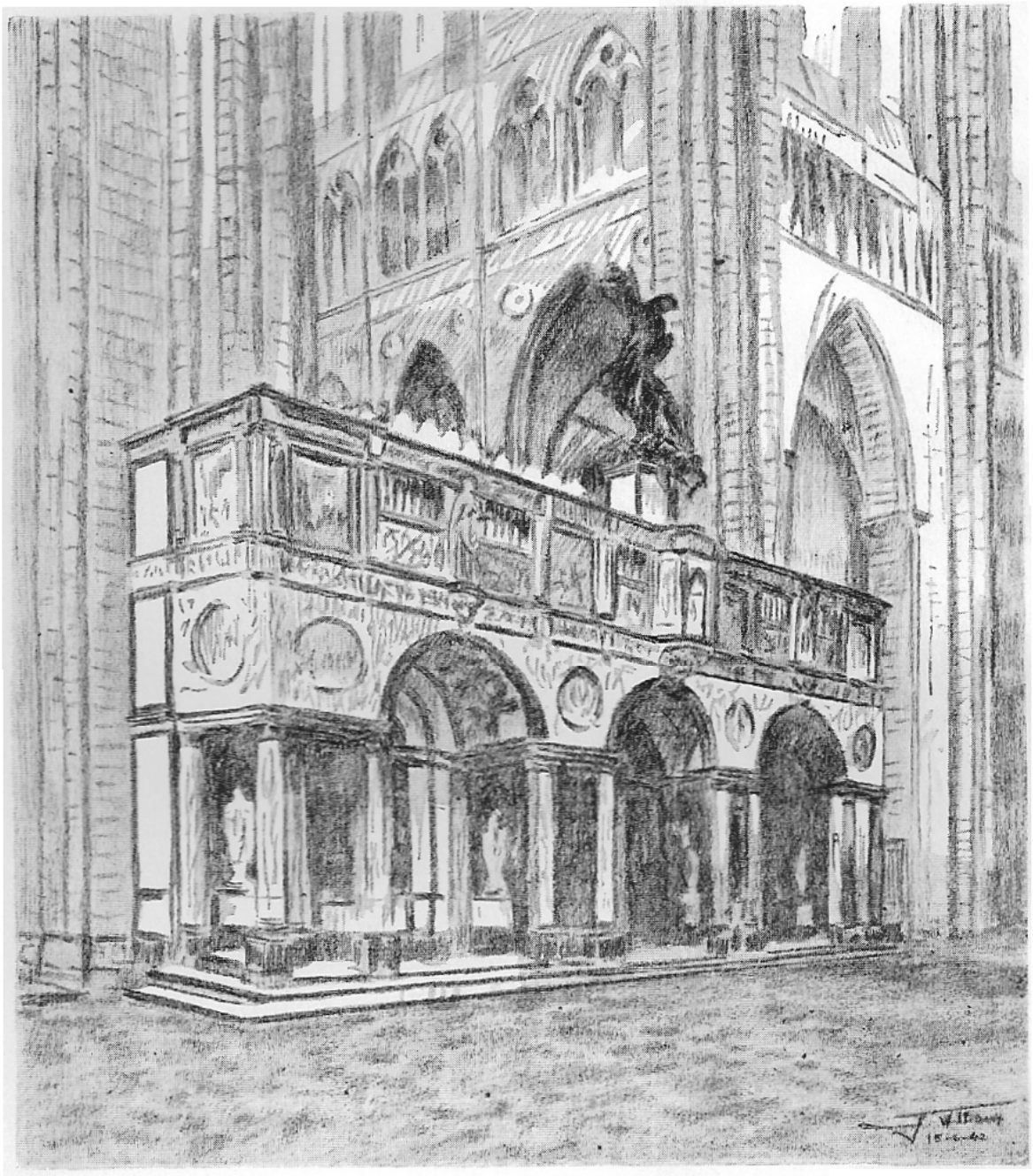
(Xme - XXme SIÈCLE)

PRÉCÉDÉ D'UNE LETTRE DE SON EXCELLENCE
MONSEIGNEUR DELMOTTE A L'AUTEUR
ET D'UNE PRÉFACE DE M. JEAN CAPART

CASTERMAN
ÉDITEURS PONTIFICAUX
TOURNAI - PARIS

2ème de Couverture

Page blanche



L'AMBON DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

CHANOINE NICOLAS JOACHIM
Chantre de la Cathédrale de Tournai.

APERÇU HISTORIQUE

SUR

LA MAITRISE

DE

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

(Xme - XXme SIÈCLE)

PRÉCÉDÉ D'UNE LETTRE DE SON EXCELLENCE
MONSEIGNEUR DELMOTTE A L'AUTEUR
ET D'UNE PRÉFACE DE M. JEAN CAPART

CASTERMAN
ÉDITEURS PONTIFICAUX
TOURNAI - PARIS

NIHIL OBSTAT

R. MICHEL, *can., libr. cens.*

IMPRIMATUR

Tornaci, 11 Maii 1942.

J. LECOUVET, *vic. gen.*

ÉVÊCHÉ
DE
TOURNAI

Le 24 mai 1942.

Cher Monsieur le Chanoine,

Pendant trente années, de 1906 à 1936, vous avez dirigé avec zèle et compétence la Maîtrise de notre cathédrale. Depuis lors, vous n'avez pas cessé de vous y intéresser et votre plus chère activité a été d'employer votre talent et votre expérience à enrichir par de nouvelles compositions son répertoire de musique sacrée.

Aujourd'hui, vous nous donnez un Aperçu historique sur la Maîtrise de la Cathédrale de Tournai. *C'est le fruit de vos longues recherches dans les archives de la cathédrale, où vous avez inventorié ce que les siècles nous ont laissé de documents sur l'activité et les œuvres de vos prédécesseurs les anciens maîtres de chapelle, dont plusieurs furent de grands artistes. Et vous vous êtes penché aussi sur les moindres notes qui révélaient l'organisation de la maîtrise, le recrutement et la formation des choraux et des chantres, les méthodes d'enseignement et les genres musicaux qui y furent successivement en faveur.*

Votre Aperçu n'éveille pas seulement l'intérêt, il nous donne une véritable fierté devant une institution millénaire qui a rehaussé toutes les solennités religieuses qui se sont déroulées dans notre chère cathédrale.

Cette fierté du passé précise notre devoir présent et suscite des projets d'avenir. Noblesse oblige : il faut que la maîtrise de la cathédrale de Tournai reste digne de son histoire et continue à glorifier Dieu dans le cadre unique de notre cathédrale aux cinq clochers.

Veuillez agréer, cher Monsieur le Chanoine, avec l'expression de ma gratitude, l'assurance de mes sentiments affectueusement dévoués.

+ Louis
Évêque de Tournai.

Page blanche

LES AMIS DE LA MAITRISE
DE LA
CATHÉDRALE DE TOURNAI

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE

SON EXCELLENCE MONSEIGNEUR DELMOTTE

Evêque de Tournai

ET SOUS LA PRÉSIDENCE D'HONNEUR DE

MONSEIGNEUR LECOUVET

Vicaire-Général et Doyen du Chapitre

COMITÉ :

MM. CHARLES LELUBRE, *Commissaire d'Arrondissement, Président.*
URSMAR BOUQUELLE.
HENRI CARTON DE TOURNAI.
LOUIS CASTERMAN, *Bourgmestre de Tournai.*
LÉONARD COLMANT.
l'Abbé CORDIER, *Maître de Chapelle de la Cathédrale.*
le Vicomte VINCENT COSSÉE DE MAULDE.
RAYMOND CROMBEZ-DE MONTMORT.
ROBERT DELNESTE.
ÉTIENNE DE RICK.
JULES DESCHAMPS, *Président du Tribunal de 1re Instance.*
BENOIT DESCLÉE DE MAREDSOUS.
GABRIEL DUQUESNE WATELET DE LA VINELLE.
EDMOND GOBLET.
JOSEPH JADOT.
le Chanoine JOACHIM.
PAUL LACOSTE.
CHARLES LEFEBVRE.
JEAN MALLIÉ, *Trésorier.*
LÉON MALLIÉ,
HENRI PEETERS.
RAPHAËL POLLET.
PIERRE RYSMAN DE LOCKERENTE, *Secrétaire.*
EDMOND WIBAUT.

Page blanche

PRÉFACE

Hippolyte Taine, faisant le portrait d'un grand musicien, lui attribuait le caractère suivant : « Au plus profond de son cœur, vivait, comme dans un sanctuaire, un instinct plus sublime encore, celui du divin. A ses yeux, les divers arts et langages des hommes ne l'exprimaient pas; seule la musique par son essence intime y correspondait... ».

Qui n'a eu l'occasion de faire l'expérience suivante : Pénétrer dans une de ces cathédrales célèbres dont la foi de nos pères a enrichi nos régions d'Occident? Elles sont les témoignages les plus prestigieux des siècles pendant lesquels il y avait une unité spirituelle du monde chrétien. Tant de choses se sont transformées, évanouies, autour d'elles; elles subsistent malgré les tempêtes et les révolutions. Nous y pénétrons avec un sentiment de profond respect; nous les interrogeons comme des témoins de nos traditions vitales. Dès les premiers pas, sous leurs voûtes puissantes, dans la lumière tamisée de leurs vitraux, nous sommes pris par l'atmosphère particulière du lieu.

Mais le plus souvent, nous cédons à nos tendances historiques, archéologiques ou artistiques et, guide en mains s'il le faut, nous nous mettons à visiter le sanctuaire. Que cette attitude est loin de celle qui inspira, il y a des siècles, les braves gens qui s'imposèrent des sacrifices, parfois pendant des générations, afin d'élever, à la gloire de Dieu, une maison qui dépassât les demeures des humains d'autant que la divinité domine les pauvres mortels! Mais quoi! La cathédrale n'est-elle plus qu'une œuvre d'architecture? Cherchez bien et peut-être que dans une chapelle latérale vous constaterez qu'un prêtre célèbre une messe devant un maigre public de fidèles. La vie religieuse, que proclame timidement la lampe du tabernacle, se poursuit pour beaucoup, comme une tradition. Mais, tout d'un coup comme par miracle, un souffle puissant s'élève et remplit d'emblée l'immense vaisseau. Ce sont des voix d'hommes et d'enfants soutenues par l'orgue qui prennent possession de la cathédrale et représentent, par leurs chants, la chaîne ininterrompue des âmes pieuses; c'est la communion des saints qui s'extériorise. Que chantent-elles? Ce que l'on exprimait il y a des siècles, ce qui se répétera lorsque nos générations présentes auront toutes sombré dans l'oubli : per omnia saecula saeculorum.

Qui que vous soyez, lorsque la musique sacrée reprend possession de la cathédrale, les fibres les plus délicates de votre âme se mettent à vibrer à l'unisson de la voix de l'Église. Tour à tour et suivant le moment vous participez, par cette indéfinissable expression qu'est la musique, à la joie ou au deuil, à la confiance ou à la détresse de l'humanité. Combien d'âmes desséchées et flétries par la vie ne se sont-elles pas remises en route vers le bien, même vers la perfection, parce qu'à l'heure de leur crise les accents de la musique sacrée ont produit pour elles le miracle libérateur?

On se préoccupe de plus en plus, dans tous les milieux, des problèmes de la conservation du monument architectural de la cathédrale de Tournai; on sent le crime que constituerait son abandon à la ruine. C'est bien, mais ce n'est que le corps que l'on soigne ainsi. On nous démontre que la Maîtrise de la

cathédrale a ses traditions, plus anciennes même que l'édifice actuel, que ses titres de gloire s'échelonnent sans arrêt sur dix siècles, que ni les guerres, ni les révolutions n'ont réussi à en diminuer l'éclat. Le chanoine Joachim retrace, en résumé, les fastes de la Maîtrise tournaisienne. Je gage que bien des habitants de la Ville Royale auraient oublié d'en faire la mention si des étrangers leur avaient demandé les principaux titres de gloire de leur cité. La Maîtrise est essentielle à leur cathédrale, aussi essentielle que les pierres les plus vénérables et que les reliques les plus insignes de son trésor. Elle est l'accompagnement indispensable du culte chrétien qui doit pouvoir se dérouler avec une solennité qui est, avant tout, un acte d'adoration, de remerciement, l'affirmation de nos espérances éternelles.

Mais ce n'est pas Tournai seulement qui veillera sur cette tradition de gloire artistique. La patrie toute entière affirmera dans quelle mesure elle entend participer à cette œuvre et prêtera les concours indispensables aux personnalités tournaisiennes qui lancent un appel en sa faveur. Puissent ces quelques lignes d'introduction, que l'on me fait l'honneur de me demander, servir une cause aussi belle, aussi sublime : glorifier Dieu par la musique sacrée de la Maîtrise Tournaisienne.

JEAN CAPART,
Conservateur en Chef des Musées
Royaux d'Art et d'Histoire.

15 mars 1942.

Page blanche

APERÇU HISTORIQUE

SUR

LA MAITRISE

DE

LA CATHÉDRALE DE TOURNAI

(X^me—XX^me SIÈCLE)

La cathédrale de Tournai, la plus ancienne du pays comme la ville en a été la première cité royale, eut toujours à cœur de rehausser les cérémonies du culte par le chant sacré. Sans celui-ci, point de vraies solennités! D'autre part, l'Église, vu sa mission, ne dut pas être poussée par les capitulaires de Charlemagne pour enseigner; aussi au programme de ses moindres écoles inscrivit-elle dès les premiers temps l'étude du chant liturgique.

Dès que le chapitre eut relevé les ruines de la ville détruite par les Normands en 881, à côté du chant dit grégorien il accorda ses faveurs à l'art nouveau, l'harmonie, qui portait dans ses flancs la polyphonie et toute la musique à venir. L'harmonie se manifestant au IX^e-X^e s., il est certain que la maîtrise naissait au X^e siècle.

Il n'est pas inutile de rappeler ici quelles régions territoriales étaient alors ou furent plus tard soumises à l'influence administrative, scientifique et artistique de la cathédrale de Tournai.

Le diocèse dut subir par deux fois au cours des temps des modifications considérables. En voici les diverses phases :

1. Avant 1559, il comprenait tout le territoire situé sur la rive gauche de l'Escaut, s'étendant sur toute la Flandre en douze décanats, disposés ainsi vers la mer du Nord : Tournai, Seclin, Lille, Helchin, Audenarde, Courtrai, Gand, Waes, Roulers, Oudenbourg, Bruges et Ardenbourg.

2. Après 1559 par suite de la réforme de Philippe II, le diocèse reste encore sur la rive gauche de l'Escaut, mais ne comporte plus que les districts de Lille, Tournai, Helchin, Saint-Amand et Seclin en 1559. Il est borné à l'est par le diocèse de Cambrai; au sud aussi, et par le diocèse d'Arras; à l'ouest par les diocèses d'Arras et d'Ypres.

3. Après le Concordat de 1801 les limites du diocèse de Tournai franchissent l'Escaut, et le diocèse s'étend sur les deux rives. Il s'identifie désormais avec le département de Jemappes [convention de l'an IV (1795)]. Lors de la Restauration on rendit à ce département son ancien nom historique en l'appelant le Hainaut.

Qui n'aperçoit l'importance — ne dirions-nous pas aussi la bonne fortune — du diocèse de Tournai dans son patrimoine artistique! Sa cathédrale sera le foyer d'une influence musicale qui rayonnera vers les régions de Lille, Courtrai, Audenarde, Gand, Bruges et Anvers, ou qui refluera vers elle.

Et quand le diocèse change de territoire au début du XIX^{e} siècle, il prend justement pour lui la meilleure part de cette terre que plusieurs musicologues ont appelée le paradis de la musique polyphonique et dont Cambrai, Valenciennes, Douai et Mons étaient comme les points centraux. Disons même plus : le diocèse actuel possède les deux écoles musicales devenues probablement les plus remarquables par leur réputation et leur longue durée aux anciens Pays-Bas, sinon même en toute l'Europe Occidentale : Tournai par sa cathédrale, et Soignies par sa collégiale.

L'époque de la musique plurivocale étant pour le chant plus complexe que la période antérieure, nous devons prendre connaissance du personnel chanteur et de sa formation. Ce personnel

la cathédrale l'exerça graduellement. Qui dit « maîtrise » dit « polyphonie ». Cette musique où les voix se superposent et s'enchevêtrent harmonieusement dans une apparente indépendance, exige non seulement les voix graves d'homme, mais encore à la fois les voix aiguës d'enfant qu'il fallut exercer.

Organisation de la maîtrise.

D'ancienneté les enfants étaient nombreux à la cathédrale. C'étaient les *choraux (pueri chorales)* assistant aux offices en habits ecclésiastiques. Ils étaient choisis dans l'école du chapitre dirigée par l'écolâtre. Après la mue de la voix ils passaient au rang de jeunes clercs *(clericuli)* appelés *primetiers (primitivi)* à cause de leur participation à l'office de prime, et dépendaient du chanoine-*chantre (primicerius)* déjà en 1107.

Longtemps on put se contenter d'exercer ces enfants au chant grégorien toujours univocal.

Mais les temps évoluent... Les grands progrès contrapuntiques du début du XV^e^ s. sous la plume des GUILL. DUFAY, GILLES BINCHOIS et même de leurs devanciers, révèlent l'importance capitale de la voix de *soprano*. Cette voix offre au compositeur, outre un timbre spécial, l' « étage » supérieur d'une octave naturelle où elle joue au-dessus des voix d'homme qui ne savent y atteindre, ou, si l'on veut, elle augmente d'une octave vers le haut le *clavier* vocal; et elle sonne si cristalline! Si déjà au XIII^e^-XIV^e^ s. on compose des chants plurivocaux avec partie obligée pour le soprano, c'est que l'enfant soprano peut et doit y faire sa partie. Pour être réalisée, cette partie, étant inaccessible aux primetiers « en mue », exige des enfants bien exercés et très instruits dans la notation de l'époque. Or le progrès ne bondit pas soudain.

Nous pensons donc qu'une situation, existant de fait peut-être dès le XII^e^ s., est simplement mentionnée vers 1400. Admettons-la pour désigner désormais sous le nom de *choraux* la section inférieure des primetiers, ou les enfants à la voix élevée et très pure que la mue n'a pas encore effleurée.

Les choraux réunis aux primetiers vont vivre en pension avec un *maître* dont ils recevront toute l'instruction musicale. L'attention qui se fixe de plus en plus sur ce maître fera insen-

siblement donner au groupe d'enfants et même à la maison qu'ils habitent le nom de *maîtrise*, qui s'est étendu finalement à toute la *schola* (hommes et enfants) dirigée par le maître de musique. On chantera ordinairement au lutrin du chœur (ou « à l'aigle »), donc au centre de la chapelle *(a cappella)*. Par métonymie courante, cet emplacement des chantres pour les exécutions fera donner le nom de *chapelle* à toute la schola, et le chef de maîtrise deviendra le *maître de chapelle*. Le genre musical pratiqué ainsi habituellement par la maîtrise, c'est-à-dire le chant vocal à plusieurs voix superposées et ordinairement non accompagnées par des instruments ou par l'orgue, sera qualifié *style a cappella* ou *polyphonie*, désignations qui ont traversé les siècles.

Une maîtrise ou chapelle exécute donc a cappella ou en polyphonie sous la direction du maître de chapelle. — Ces termes ne changent pas si, pour des raisons locales, la maîtrise chante au jubé, à l'ambon par exemple, ou même en un lieu profane.

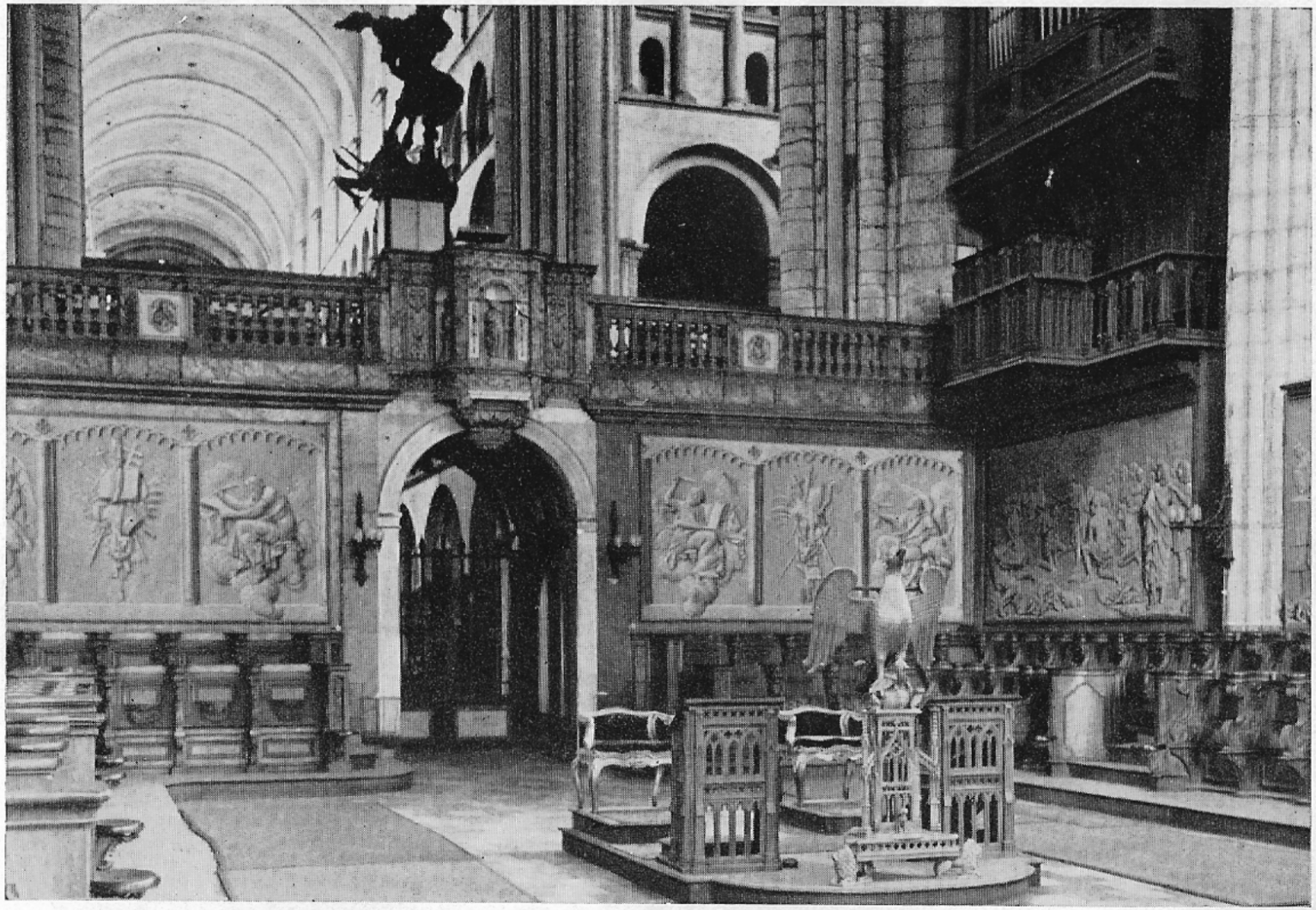
On ne s'improvise pas chantre, chantre polyphoniste surtout, pas plus qu'ouvrier qualifié. Il y faut des connaissances, du talent et de l'entraînement nécessaires aux enfants et aux adultes. Au XIV^e^ s. le chœur ogival est bâti, et la polyphonie s'éveillant dans ce cadre splendide exige un personnel plus adapté de jeunes voix d'enfant à joindre aux voix d'homme plus graves. Nos choraux *soprani* vont fournir ces voix jeunes et aiguës.

Les choraux.

Leur nombre? 6 en 1451; — 8 en 1526; — 10 en 1582; — 12 en 1630, pour retomber à 10 en 1654, mais rebondir bientôt à 12 en 1666; — 14 en 1677; — 16 en 1759. Cet appétit sans cesse grandissant et inassouvi de voix d'enfant n'est-il pas le plus éclatant témoignage de leur importance dans l'ensemble choral où ces voix aiguës rafraichissent les voix « muantes » des primetiers et s'épanouissent telle une fleur suave sur la tige rude des voix graves des chapelains et de quelques gagistes?

Les choraux restèrent 12 après la Révolution française jusqu'aujourd'hui, sans compter 6 surnuméraires apprentis.

Un choral était admis vers l'âge de sept ans, parfois plus tôt. Il devait être enfant légitime, et ses parents de bonnes vie et



CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE TOURNAI (Vue partielle prise de la porte latérale du midi vers la nef).
Au premier plan, entre les deux prie-Dieu, l'aigle-lutrin en cuivre sur les ailes duquel s'étalait la partition à chanter.
A gauche et à droite, les sellettes pour les choraux; elles sont adossées aux stalles inférieures occupées par les chanteurs-hommes : les vicaires des basses formes (ou basses stalles) et les vicariots ou chantres gagistes.
Au second plan, au-dessus de l'arcade, la tribune d'épîtres et la clôture du jubé, avec l'orgue d'accompagnement.
Du côté de la grande nef romane ce jubé à gradins est balustré par l'ambon de Floris. (*Cf.* p. 16, 24 et 26).

Page blanche

mœurs. Ceux-ci passaient un contrat signé avec le chapitre qui se chargeait désormais de l'enfant pour son entretien, son logement, son instruction, sa formation et toute son éducation. C'était tout son avenir qui était en jeu. Une fois admis il devenait comme l'enfant du chapitre. On l'instruisait avec les autres élèves de l'école chapitrale, mais il allait recevoir une formation musicale longue et soignée. S'il était reconnu inapte malgré les premières apparences, ou s'il révélait un caractère indocile et vicieux, les chanoines se réservaient le droit de le renvoyer à ses parents.

Le nouveau choral va bientôt recevoir la tonsure, signe distinctif de la cléricature qui donnait l'aptitude à recevoir des bénéfices. Il ne viendra aux offices divins que revêtu de sa soutanelle, d'un surplis et d'un bonnet ou chaperon rouge (maintenant *calotte*).

Voici le choral à ses études. Il suit le programme général : religion, grammaire (lecture et écriture), arithmétique et chant, selon ses degrés d'avancement.

Mais on va le spécialiser dans la musique. Comment y préluder?... par une savoureuse recette,... — n'en riez pas! — en le fortifiant pour savoir affronter quotidiennement deux heures et plus de musique souvent vocale. On lui fournit donc une nourriture substantielle et abondante, avec exclusion ordinaire des viandes salées et des harengs, nuisibles à la conservation de la voix. Ainsi le redisent les règlements de Tournai et de maintes autres maîtrises.

Vient ensuite l'étude des connaissances musicales requises :

assistance régulière aux offices. Elle offrira pour la formation professionnelle l'incomparable avantage pratique de belles exécutions quotidiennes dans leur cadre normal;

étude des versets, leçons matutinales, psaumes, messes, motets à chanter;

exercices vocaux nombreux et soignés; même le chant quotidien du Benedicite et du Martyrologe, au dîner;

étude de ce que nous nommons le solfège, mais alors la terrible *notation proportionnelle* : pas de barres de mesure; — clés diverses et sur toutes les lignes de la portée; — signes spéciaux de division mélodique ou

ternaire ou binaire; — figures de notes à valeurs diverses; figures simples isolées, ou figures composées (nommées *ligatures* désignant des groupes de notes) : le tout à compter correctement temps par temps selon les coups de la *battue* du maître de musique. Et pour comble, l'absence du nom de la note *si* (bécarre ou bémol), absence qui, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, forcera l'enfant à la *solmisation*, exercice mnémonique et pratique des 20 formules de « muances » permettant de choisir subito une des 6 notes connues pour la substituer comme nom au nom inconnu de *si*, quand la mélodie en ramène le son : ... vrai grimoire cabalistique où sombrait le meilleur courage de nombreux enfants et... même des grands : exercice devant lequel l'étude de notre solfège actuel n'est qu'un jeu.

Ajoutons à cela :

l'étude du contrepoint écrit;

l'étude du contrepoint improvisé sur une mélodie grégorienne, exercice nommé « chant sur le livre »;

l'étude des instruments — selon la capacité de chaque sujet et selon les époques — : violon; orgue (avec son effarante tablature); clavecin; carillon même;

l'étude des « figures », c'est-à-dire les classes de 6e et de 5e des Humanités anciennes.

Puis venaient les examens par les « commis du chant », et parfois les inspections par des examinateurs étrangers toujours redoutés.

Pauvres petits choraux! sommes-nous tentés de nous écrier. C'est pourtant grâce à de tels efforts ardus et séculaires arrosés par les larmes que germera et s'épanouira un jour dans sa fraîcheur le plus enchanteur des arts. N'en est-il pas toujours ainsi du progrès?...

A côté de pareilles amertumes, le chapitre refuserait-il à ses chers petits choraux quelques réjouissances? Il ne l'a jamais pensé. Aussi laissa-t-il aux choraux, primetiers et clercs, l'occasion de se divertir parfois naïvement en des drames et « mystères » liturgiques, en certaines fêtes aussi telles que la Sainte-Cécile, la scène attirante de l'Annonciation dans la messe *Missus*,

le mystère de Noël, les Saints Innocents et la fête des fous, le drame des *Trois Maries* à Pâques, la descente de la colombe à la Pentecôte, etc. selon l'esprit du temps passé. C'étaient aussi, aux XVII^e^ et XVIII^e^ s., les comédies et tragédies annuelles que le maître de chapelle mettait en musique.

Nous ne pouvons que signaler ces réjouissantes représentations dont la description détaillée dépasse la portée de notre simple Aperçu.

La maison des choraux.

Pareille formation des choraux n'était possible qu'en les réunissant dans une maison de *pension*. Toutes les maîtrises de l'Occident l'ont compris.

Déjà au XIII^e^ s. Tournai a son institut « Les Bons Enfants » pour les enfants de chœur chez leurs aînés les primetiers, sous la direction de l'écolâtre.

Mais il fallait une adaptation plus précise pour la formation des choraux à la musique polyphonique.

En 1451 trois actes d'importance capitale confèrent au chapitre de Notre-Dame la faculté d'entretenir 6 choraux et leur maître de musique. Ces actes sont :

la bulle du pape NICOLAS V,

la charte de l'évêque JEAN CHEVROT,

la charte du roi de France CHARLES VII.

Les circonstances malheureuses de la fin du XV^e^ s. ne permirent pas de soutenir cette première fondation des choraux. Elle fut renouvelée grâce à une décision capitulaire du 18 février 1529, et par une charte de CHARLES-QUINT, de juin 1530; mais depuis 1526 déjà 8 choraux étaient entretenus par le chapitre.

En 1580, par donation de l'archidiacre JACQ. LAURENT et du chanoine CH. DE LADEUZE une maison fut affectée au logement des primetiers seuls. Cet arrangement allait troubler les petits choraux; mais grâce à une fondation, grâce aussi à la donation d'un immeuble à leur destination par le chanoine JEAN TROUILLE, ils furent logés ailleurs. L'emplacement de ces deux institutions s'est conservé jusqu'aujourd'hui sous les noms de « Rue des Primetiers » et de « Rue des Choraux ».

Plus tard (1676) on réunit encore les primetiers aux choraux en les logeant chez ceux-ci. De la sorte ils avaient un accès facile au *Collège S.-Paul*, fondation, de 1535, des chanoines J. TROUILLE et LUCAS JACOBI, évêque auxiliaire, rue du Four-Chapitre, où l'on étudiait les Humanités anciennes. On pouvait y pénétrer par une porte donnant sur la rue des Choraux. Ce collège, dont l'immeuble formait récemment encore, jusqu'en mai 1940, une partie du pensionnat Notre-Dame tenu par les Frères des Écoles Chrétiennes, suivit les vicissitudes du temps : en 1773, après la suppression des Jésuites, il s'installa dans les locaux de leur noviciat de la rue du Quesnoy, où par degrés il devint : *Collège national* en 1796, *École Secondaire Communale* en 1802, *Collège Royal* en 1815, *Athénée* en 1817, *Athénée Royal de l'État* en 1819, complètement laïcisé en 1846.

Vers 1700 le même nom de *choraux* s'emploie pour les deux groupes, primetiers et choraux.

Les chantres.

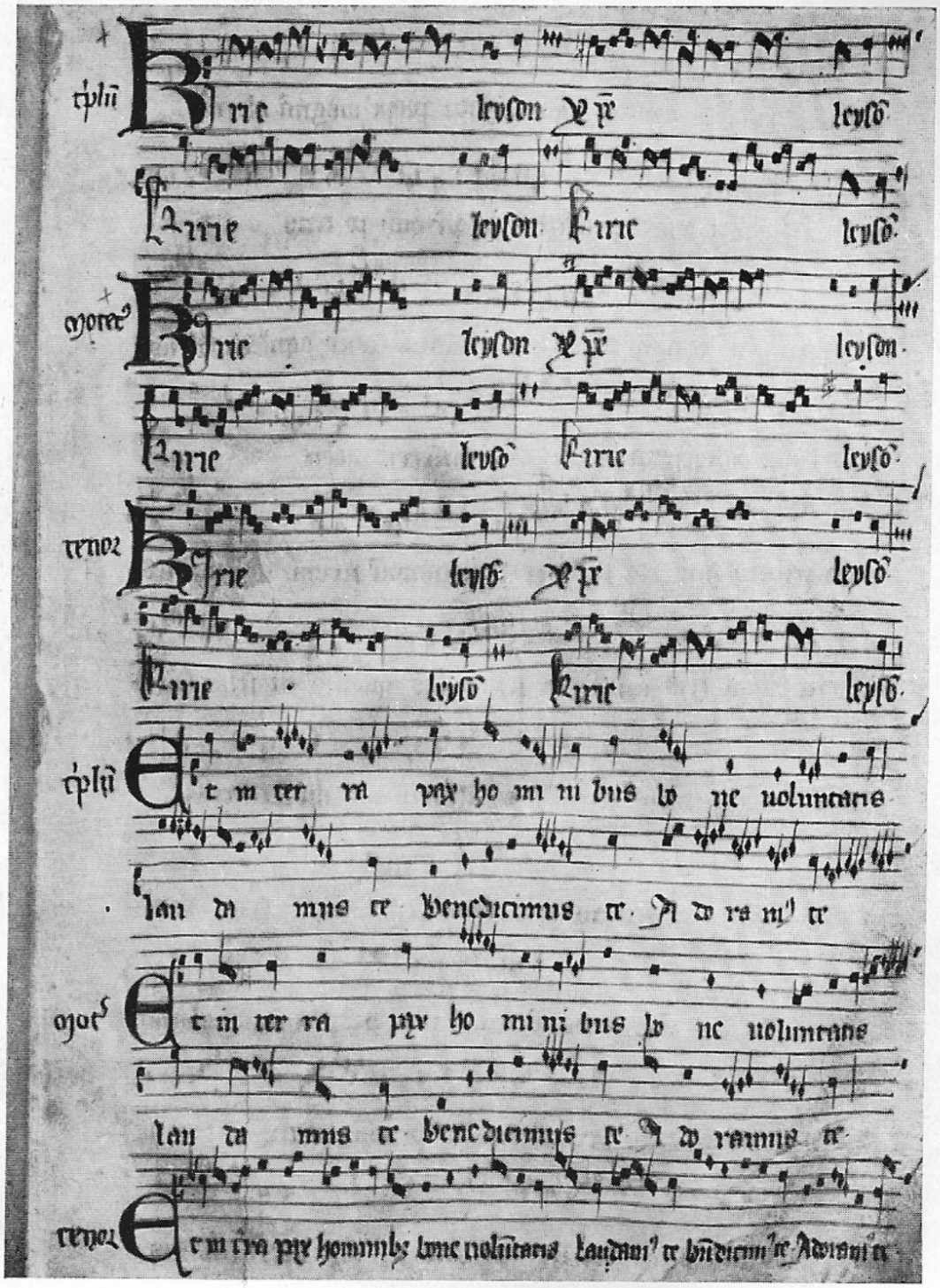
Les voix graves de l'ensemble harmonique étaient données par les chantres : basses, ténors et alti (ou hautes-contre).

Ils n'étaient vraiment capables qu'après avoir suivi le programme imposé aux choraux et y avoir réussi. S'ils n'entraient pas dans les Ordres Sacrés, ils avaient du moins en main de quoi se faire une carrière musicale souvent enviée et honorée.

Remarquons-le tout de suite pour prévenir une erreur : jusqu'à la Révolution Française le nom de *chantre* laissait présumer pour son titulaire la double capacité de savoir *chanter* et *composer*. De nombreux compositeurs célèbres n'ont été que chantres, jamais maîtres de chapelle.

Ce n'était point chose banale que l'admission d'un chantre à la maîtrise. En l'absence de documents disparus, nous en connaîtrons les formalités en lisant le *Règlement de la chapelle pontificale romaine*, donné par le Pape PAUL III en 1545. Ce règlement se retrouve substantiellement dans celui de la plupart des maîtrises. Il fut d'ailleurs rédigé par six chantres de ladite chapelle choisis de trois nationalités différentes (italiens, français ou franco-belges et espagnols). En voici l'abrégé :

le maître de chapelle s'enquiert des capacités du candidat



Première page de la MESSE DE TOURNAI

(XIII^e-XIV^e siècle). (Cf. p. 28).

Le *triplum* (ou 3^me voix, supérieure) occupe d'abord deux lignes pour le Kyrie.
Le *motetus* (2^me voix) prend les lignes 3 et 4.
Le *ténor* (1^re voix, inférieure) tient les lignes 5 et 6.
Les mêmes voix entament le Gloria par *Et in terra* dans le même ordre, le ténor n'y prenant cette fois qu'une ligne.

Page blanche

et exige des témoignages de bonnes vie et mœurs (il pouvait être laïc);

tous les chantres réunis dûment avertis, il leur propose le nouveau confrère et les informe de leur devoir d'examiner consciencieusement ses capacités. Sur quoi examiner le postulant?

a) sur sa voix, bonne et parfaite;

b) sur son aptitude à exécuter le chant figuré (musique à notes proportionnelles);

c) sur ses connaissances suffisantes à « contre-pointer »;

d) sur le plain-chant;

e) sur ses capacités en lecture.

Après l'examen le maître de chapelle demande l'avis de chaque chantre pris secrètement à commencer par le plus ancien, et chacun le donne. Il faudra recueillir les deux tiers des voix plus une.

En cas d'admission le maître de chapelle installe le nouveau venu : au milieu de tous les chantres rangés selon leur ancienneté autour du maître de chapelle qui préside, le nouveau chantre à genoux reçoit de lui l'habit rituel de chœur, insigne de son admission (c'est la *cotta*; chez nous, un *manteau à capuchon, cappa*). Le maître de chapelle l'en revêt et lui demande le serment d'usage sur les saints évangiles. Par ce serment le nouveau chantre promet obéissance et fidélité au Souverain Pontife, au maître de chapelle et à toutes les constitutions et coutumes de la chapelle pontificale, comme aussi le respect au maître de chapelle, aux chantres ses nouveaux collègues et à tout le collège. Enfin il baise la main du maître de chapelle et donne ensuite le baiser de paix à tous les chantres qui le lui rendent.

Nous l'avons dit : à part quelques détails locaux, telles étaient les cérémonies rituelles d'admission d'un chantre dans une maîtrise d'autrefois.

Le maître de chapelle (ou ***maître de musique***, ou ***phonascus***).

Les chanoines avaient conscience de son importance : n'est-ce pas de ses capacités et de ses succès que dépendait la plus réelle

splendeur des cérémonies comme aussi le renom artistique de la cathédrale? Afin de garder les plus saines traditions locales le chapitre le choisissait parmi ses vicaires les plus aptes. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'un étranger, moins encore un laïque, viendra occuper ce poste.

Toute l'éducation musicale des choraux est entre les mains du maître de chapelle. Il loge dans la même maison qu'eux et les traite en bon père de famille; il les surveille, les conduit à l'office et les en ramène. Il dirige les répétitions et les exécutions chorales... Il copie de la musique. Il doit aussi en composer pour l'usage du chœur.

Le chapitre n'omettra jamais de lui rappeler ses obligations. Nombreux sont en effet les *Règlements pour la maison des choraux et le maître de musique.*

Il est frappant de voir avec quel esprit traditionnel on conserve jusqu'à la fin de l'Ancien Régime les articles des plus lointains règlements. Malgré ses rigueurs cette ténacité dans la discipline de la maison des choraux a été l'armature la plus solide de la maîtrise de la cathédrale.

Ceci nous amène à une question spéciale : quelle était la situation hiérarchique et honorifique du phonascus ou maître de chapelle? Il ne nous est pas facile de la déterminer nettement. Toutefois un règlement capitulaire du 18 juin 1793 va nous aider :

ART. 1. — « La maison des enfants de chœur de la cathédrale « de Tournay n'étant pas semblable à la plupart des maîtrises « où un maître de musique se charge de toute la dépense « moyennant une somme cédée par le chapitre; ... mais étant « une fondation... : le chapitre y a nommé un *directeur* qui, « étant économe et receveur des biens de la maison, est seul « chargé de la direction et de la régie des revenus de la maîtrise » (Déjà en 1656).

ART. 2. — « Le directeur doit nommément répondre de la « conduite des enfants, des domestiques...; il est obligé de « donner chaque trimestre un compte à M. le grand chantre « et aux administrateurs députés du chapitre ». D'autre part :

ART. 6. — « Le maître de musique actuel ne résidant pas « dans la maîtrise (c'était N. SAVART, laïque et marié), et le « directeur ne pouvant pas seul remplir les fonctions internes

« dudit maître de musique, et étant juste que lui-même soit « aidé dans les devoirs qu'il a à remplir, le chapitre, *par intérim* « et sans conséquence a nommé dans la maison un sous-directeur « pour remplir le vide qui arriverait en l'absence du directeur « et du maître de musique et les aider dans leurs fonctions « respectives... ».

Nous savons donc que le phonascus dépend, à divers points de vue :

du *chapitre*, maître souverain;

du grand *chantre*, organisateur général de la discipline du chœur, « auquel il doit soumettre « quelques jours d'avance les musiques à chanter « afin qu'il puisse décider lui-même si la musique « convient » (1793, art. 17). Il faut savoir aussi que le chantre, occupant la 3e stalle après le doyen du côté de l'évangile, le phonascus était de l'autre côté vis-à-vis du chantre pour mieux en recevoir les indications;

des *administrateurs députés* du chapitre, protecteurs des biens de la fondation;

du *directeur-économe*, proviseur du matériel; et :

ne dépendait-il pas encore de l'*écolâtre*, du moins jusqu'en 1676?

Le maître de musique, n'étant généralement qu'un chapelain, principalement un grand-vicaire, avait la liberté trop vinculée; cette sujétion était redoutée des titulaires de la maîtrise; aussi en compta-t-elle parfois 5 et 6 sur une année; et c'est merveille que la maîtrise ait été néanmoins si brillante.

Parmi les quelque 45 maîtres de chapelle ou phonasques qui se succédèrent depuis la fondation officielle de la maison des choraux (1531) jusqu'à sa disparition à la Révolution Française (1796), pas un, à notre connaissance, ne devint chanoine ni au début ni au cours de ses fonctions. Aussitôt après la Révolution on semble enfin se rendre compte de l'anxieuse responsabilité du maître de chapelle vers lequel se porte toute l'attention durant l'office solennel. Un esprit jadis inconnu tendant à affirmer plus d'indépendance au phonascus anime les dirigeants du nouveau diocèse. En voici les marques graduelles :

1° le canonicat est conféré aux maîtres de chapelle suivants dans l'exercice de leur charge :

l'abbé Jean-Fr. RENARD, chapelain, phonascus de 1804 à 1820 est chanoine dès 1804;
l'abbé Fréd. MATON, chapelain de 1858 à 1865 est maître de chapelle dès 1864 (jusqu'en 1880), et chanoine (titulaire) en 1866;
l'abbé Victor DUREZ chapelain devient phonascus et chanoine en 1880;
l'abbé Joseph DEDONCKER, sous-directeur de la maîtrise en 1891, maître de chapelle en 1894, est promu au canonicat en 1900, puis il cède la direction à une autre main;
l'abbé Nicolas JOACHIM, maître de chapelle de 1906 à 1936, est nommé chanoine en 1916.

2° L'Ordo diocésain a innové aussi en ce point : dès 1886, il signale à part comme tel le maître de chapelle, chose inusitée jusqu'alors.

3° Enfin, pour la partie matérielle de sa gestion, le maître de chapelle est devenu le libre administrateur de ses acquisitions et dépenses musicales et de ses répétitions.

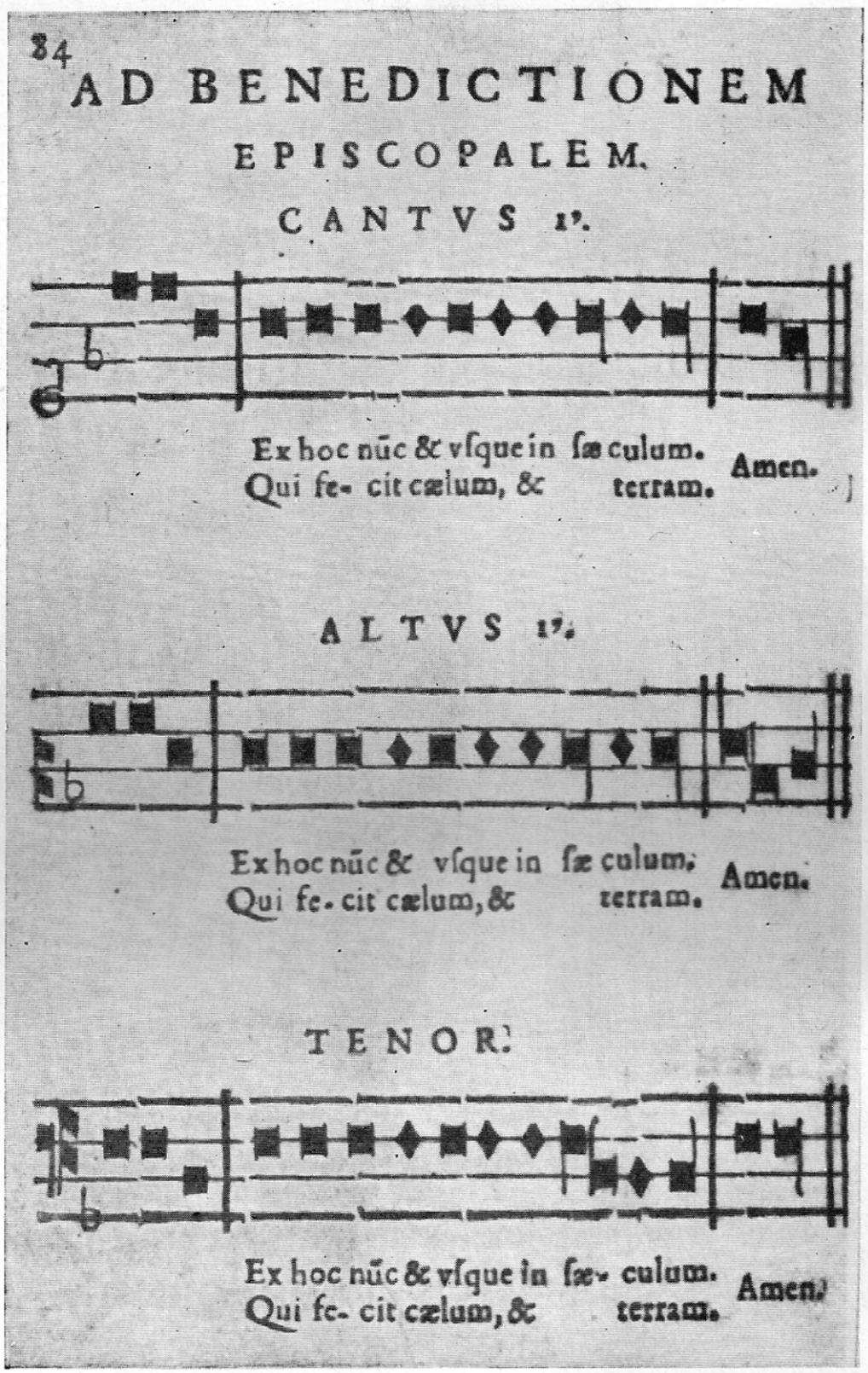
C'est l'application large de l'article 172 des *Statuts diocésains* promulgués en 1888 par Mgr DU ROUSSAUX :
« Le maître de chapelle doit être prêtre; bien plus, autant que « faire se peut, chanoine pour le moins honoraire. Il est nommé « par l'Évêque sur présentation du Chapitre ».

La maîtrise en activité.

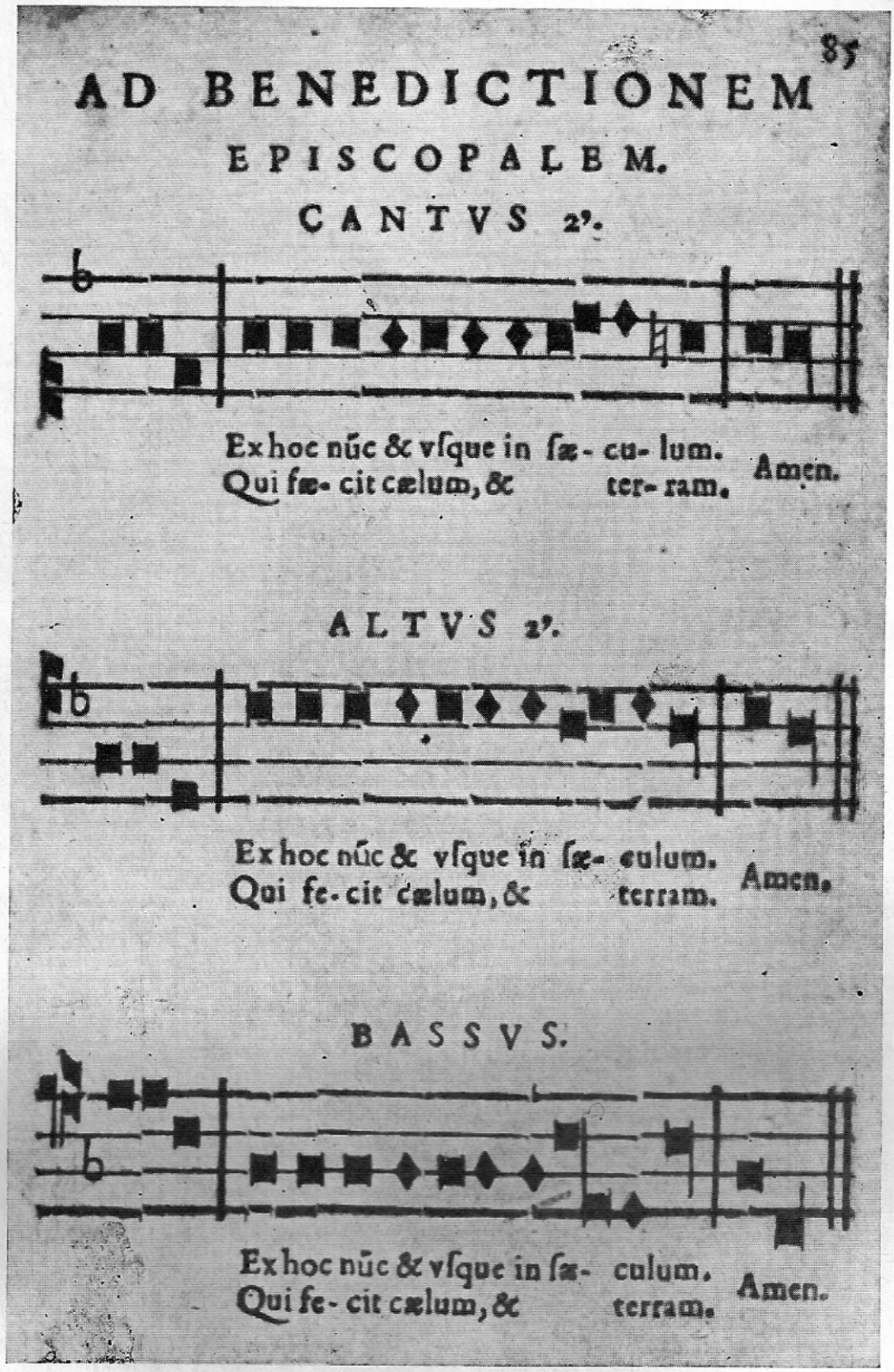
Transportons-nous en esprit à la cathédrale, et voyons notre maîtrise à l'œuvre à l'office solennel, tandis que des gerbes de lumière tombant des verrières irradient le chœur ogival.

Au signal du maître de chapelle les choraux quittent leurs sellettes, et les vicaires des basses formes ainsi que les gagistes (les vicariots) leurs stalles basses, afin de se réunir devant le lutrin. On les voit coiffés, les choraux, de leurs chaperons rouges, les chantres, de leurs bonnets noirs; et sous leurs surplis flottent leurs tunicelles et soutanes de diverses couleurs. Ce n'est que sur la fin du XVII[e] s. que le noir l'emportera pour les soutanes

Page blanche



Double page extraite des TONI ad psalmos et cantica praescripti.
TORNACI, Typis Viduae Adriani QUINQUÉ, sub signo SS. Petri et Pauli, 1655.
Deuxième partie d'un manuel intitulé *Ad usum puerorum Ecclesiae cathedralis Tornacensis.* — Petit volume (16 1/2 × 11) de 104 pages.
Cette feuille reproduit la Bénédiction épiscopale avec Répons des grands offices pontificaux.



On voit que : le cantus 1ᵉ (soprano 1) est à gauche en haut (84);
le cantus 2ᵉ (soprano 2) est à droite en haut (85);
l'altus 1ᵉ, à gauche au milieu;
l'altus 2ᵉ, à droite au milieu;
le ténor, à gauche en bas (il garde la mélodie grégorienne, base de ce faux-bourdon);
le bassus, à droite en bas.

La disposition typographique vocale reste toujours analogue à celle des partitions manuscrites du XIIIᵉ siècle (voir la pl. II). (Cf. p. 25).

Page blanche

des clercs et le rouge pour les tuniques des choraux. Ceux-ci avaient même porté des soutanelles les unes d'une couleur, les autres d'une autre au même office, comme il se voit encore de nos jours en certaines institutions françaises.

Au chatoiement de ces teintes si flatteuses pour l'œil va se mêler le rayonnement des sons, plus subtil peut-être et plus mystérieux pour l'oreille.

Voici tous les chanteurs massés devant l'aigle-lutrin, les enfants en avant, les hommes derrière eux. Les yeux se fixent aussitôt sur la partition. Mais quelle partition! Ce n'est pas du tout comme de nos jours une superposition de mélodies diverses. Si le chant est à 4 parties, le livre ouvert sur le lutrin offre ordinairement à gauche en haut la partie de soprano, en dessous celle de ténor, sur la page de droite en haut la voix d'alto, en dessous la basse. Chaque partie marche donc, ignorante de ses compagnes et incapable de s'en rendre compte sauf par audition, jusqu'à l'instant, identique pour toutes les voix, où il faudra tourner la page et continuer.

Au signal de la baguette ou du bâton avec quoi le phonascus va battre le temps sur le pupitre ou sur le sol, chaque chantre suit sa partie respective comptant scrupuleusement sa notation proportionnelle sans barres de mesure. — Ce régime sera pratiqué jusqu'au seuil de la Révolution Française, car les partitions à voix superposées ne se généraliseront que lentement au cours du XVII^e^ s.

Parfois le livre ouvert sur le lutrin n'a que la mélodie grégorienne; et soudain une voix (le ténor ordinairement) chante cette mélodie en en élargissant les notes (d'où *planus cantus* = plain-chant) tandis que s'élevant de la maîtrise s'improvise soudain une harmonisation à cette mélodie grégorienne : c'est le « *chant sur le livre* », pratiqué dans toutes les chapelles. Cacophonie inévitable, dira-t-on. Elle a pourtant vécu plus de 500 ans, et malgré ses gaucheries elle a éveillé une étonnante habileté pour le contrepoint. — Tournai aimait les exécutions bien faites. Pour remédier aux hasards du « chant sur le livre » le chapitre fit imprimer les accompagnements quand il le put. Tel recueil de faux-bourdons pour les divers tons des psaumes et du Magnificat et pour les grands répons des offices pontificaux, édité en 1655 à Tournay chez la Veuve ADRIEN QUINQUÉ à l'usage de la cathédrale, ne serait pas une vaine contribution à l'histoire de la musique franco-belge aux XVI^e^ et XVII^e^ s., s'il était réédité remis en partition moderne.

Au XVI^e s. on devait être environ 20-25 devant l'aigle :

10 ou 12 choraux,
8 chapelains des basses formes,
6 gagistes.

C'était une très respectable maîtrise où la qualité ne manquait pas. D'ailleurs on ne pouvait guère dépasser pareil chiffre de 20 à 25, car il fallait savoir lire à distance le livre étalé sur les ailes de l'aigle-lutrin, livre ordinairement — pas toujours! — écrit en gros caractères musicaux.

Mais les progrès de l'imprimerie vont permettre de donner à chaque chantre une feuille; ceux de la notation vont créer les parties séparées et mesurées; des instruments vont s'adjoindre régulièrement aux chanteurs; une sorte de « fringale » de supériorité par la masse et la puissance va enfiévrer les maîtrises : sous l'influence de ces facteurs les « chapelles » vont s'agrandir çà et là sur la fin du XVI^e s. Ainsi, après la dévastation de notre cathédrale par les Huguenots (1566) et la bâtisse de l'ambon de Floris (1573), la maîtrise, se trouvant à l'étroit dans le chœur quittera l'aigle et prendra place à l'ambon.

En 1770, nous disent les « *Etrennes Tournesiennes* » de l'année, il y a à la cathédrale, avec l'abbé ROUSSEAU comme maître de chapelle :

18 choristes (grands-vicaires et chapelains),
5 chantres gagés,
5 instrumentistes,
17 choraux,
1 organiste.

46 membres. C'est extraordinaire.

Cent ans après, nous lisons :

aux dimanches ordinaires :

4 basses,
4 ténors (dont le maître de chapelle),
2 soprani (*sic*),
5 violoncellistes et contrebassistes.

15

aux grandes fêtes :

15 (les mêmes); plus :
12 violons I, II et alti,
1 contrebasse,
2 bassons,
2 flûtes,
1 timbalier,
2 trompettes,
2 hautbois,
2 clarinettes,
2 cors,
2 trombones,

43 exécutants. — On voit la déchéance : l'équilibre est rompu. Ce n'est plus une maîtrise avec orchestre, mais un orchestre accompagné de maîtrise! Il est temps de courir à une restauration.

Évolution et Résultats artistiques... et autres de la maîtrise.

Les quelques défaillances inévitables subies au cours des siècles par notre vénérable institution ne peuvent détourner notre admiration du spectacle de ses heureux fruits.

Afin d'en mieux jouir, revenons en arrière.

Quel est l'état de la musique à la cathédrale au x^{e} s.?

Nous manquons de documents positifs sur ce point. Mais la cathédrale de Tournai ayant eu la plus ancienne école de la Gaule Belgique, on y étudia l'art musical (le chant grégorien et l'art nouveau) qui figura toujours au programme des écoles similaires, et ce jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

Des historiens reconnaissent l'existence, à l'école de chant de Tournai, du maître MILON († 871); et ils l'affirment avoir été l'oncle et le maître de HUCBALD DE ST-AMAND (840-930) qui nous a laissé la transcription de la forme la plus archaïque de l'harmonie, nous voulons dire la *diaphonie* ou marche harmonique par quintes et quartes parallèles. L'abbaye de St-Amand était d'ailleurs distante de quelques lieues à peine de Tournai et sur le territoire du diocèse d'alors. On ne comprendrait pas

que la cathédrale eût été en arrière sur l'abbaye pour les progrès musicaux.

Il serait plus étonnant encore d'enregistrer une lacune dans les pratiques musicales de la cathédrale à la période suivante, quand on sait l'éclat exceptionnel que l'écolâtre ODON jeta sur l'école du chapitre au XI^e s. en faisant de Tournai l' « Athènes du Nord ».

SICHER, un élève d'ODON, inaugura en 1090 la dignité de *chantre*, la première après celle d'archidiacre, pour veiller à la discipline de tout le chœur.

Et puis, l'évêque ÉTIENNE DE TOURNAI († 1203), aussi fin lettré qu'habile et audacieux architecte-constructeur, aurait-il toléré du relâchement dans le chant?

Au XIII^e s. mieux encore : l'évêque WALTER DE MARVIS († 1251), natif de Tournai, ancien choral de la cathédrale, suprêmement audacieux et raffiné puisqu'il lance vers le ciel le plus prestigieux chœur gothique et fait ciseler pour saint Éleuthère la plus belle des châsses, lui surtout eut-il supporté dans sa chère cathédrale la médiocrité musicale? Le chant grégorien y excellait, témoins les deux missels du XIII^e s. notés à Tournai, puisqu'ils signalent la fête de la dédicace de la cathédrale à la date du 9 mai et le calendrier des saints du diocèse. Comment aurait-on pu négliger alors chez nous la musique nouvelle!

Dès cette époque d'ailleurs des documents positifs vont nous éclairer : c'est la cathédrale de Tournai qui possède le manuscrit de la plus ancienne messe complète à 3 voix, dite *Messe de Tournai*. Écrite en notation noire elle a une facture rythmique, harmonique et contrapuntique qui la fait remonter au XIII^e s. finissant ou mieux au début du XIV^e. Depuis environ l'an 1300 les compositeurs n'écrivaient que des fragments de messe, par exemple *Kyrie, Gloria*. Pourquoi? Sans doute parce que notre *Ordinaire* de la messe, comprenant maintenant *Kyrie*, (*Gloria, Credo*), *Sanctus* et *Agnus* ne semblait se fixer que par morceaux vers le XIII^e s.; timidement admis en entier en plein XV^e s., il n'est officiel qu'en 1570 avec le pape S. Pie V. En musique il faut attendre le deuxième quart du XV^e s. pour voir la composition systématique de messes complètes ou unitaires, ainsi que l'a lumineusement établi CH. VAN DEN BORREN dans son *Guillaume Dufay*. Notre *Messe de Tournai* est donc à l'avance de cent ans au moins, bien qu'écrite sans unité ni

thématique ni rythmique. Entre la diaphonie du xe s. et cette messe, il y a un progrès irréalisable sans une pratique musicale constamment en éveil.

L'art plurivocal nouveau obtint à ce point la faveur du public tournaisien qu'au xive s. un statut décanal dut modérer l'ardeur des jeunes pour l'étude de cette musique.

Ce qui n'empêcha point l'évêque JEAN DES PRETS de fonder en 1349 une messe en musique à chanter quotidiennement. Des chanoines l'imitèrent au xve et au xvie s. pour des saluts que la maîtrise exécutait à l'*Odaeum* (Odéon), tribune de marbre élevée en face de l'autel de la Vierge où l'on chantait ces saluts. C'est l'origine de la *station* actuelle au transept (côté du beffroi).

Nous voici d'ailleurs à la période brillante, où l'art polyphonique va se déployer en efflorescence féconde, encouragé et protégé par les donations de plusieurs évêques, du chapitre et de quelques chanoines bienfaiteurs.

En 1451, l'évêque JEAN CHEVROT fait amortir en faveur de la maîtrise la première prébende canoniale vacante.

L'évêque CH. DE CROY agit de même en 1539 avec la prébende du chanoine JEAN TROUILLE. Celui-ci d'ailleurs, nous l'avons dit, fit donation de sa maison pour y loger les choraux.

Pareil geste est renouvelé en 1580 par l'archidiacre JACQ. LAURENT et le chanoine CH. DE LADEUZE en faveur des primetiers, assez mal logés jusqu'ici.

Et les bourses d'études se multiplient sans cesse pour nos primetiers et choraux, durant le xve s. et surtout les xvie et xviie s. Vingt-neuf chanoines fondent à peu près 200 bourses pour ces jeunes clercs. Ils acquièrent même au loin des maisons de résidence pour leurs anciens primetiers devenus Universitaires; et le pape PIE X déclara à Mgr WALRAVENS avoir contracté une dette de reconnaissance envers l'Église de Tournai pour avoir été boursier de N.-D. de Tournay à Padoue, au collège « Campione ».

Les chanoines DENIS DE VILLERS († 1620) et JÉROME DE WINGHE († 1637) créent ensemble une bibliothèque scientifique promptement remarquable, très utile aux chanoines et plus tard à tous les chapelains. Elle fut accessible même au public tournaisien sur la fin du xviiie s. Après la Révolution Française elle devint la bibliothèque communale. La quantité

de manuscrits et autres livres employés jadis à la cathédrale et rassemblés en cette bibliothèque n'était pas négligeable. L'incendie dévastateur de Tournai en mai 1940 a tout réduit en cendres.

L'enseignement musical de l'école du chapitre de Tournai a produit des personnalités estimables. Dès le XV^e^ s. et surtout au XVI^e^ et au XVII^e^ s. on trouve les chantres-compositeurs tournaisiens dans les cathédrales et les chapelles princières et royales de France, d'Angleterre, d'Espagne, d'Italie, d'Autriche et d'Allemagne. Ils y remplirent le rôle de chanteurs ou aussi de maîtres de chant. La chapelle pontificale romaine elle-même en cite au moins dix dans ses listes et conserve des œuvres des nôtres dans les recueils de ses archives. Les choraux aussi de Tournai sont recherchés pour les chapelles étrangères, de Madrid notamment.

Pour affirmer cette vitalité de l'école chapitrale signalons quelques musiciens accointés à la cathédrale de Tournai comme membres du clergé diocésain ou comme anciens choraux ou comme chantres. Et ce sont souvent des maîtres :

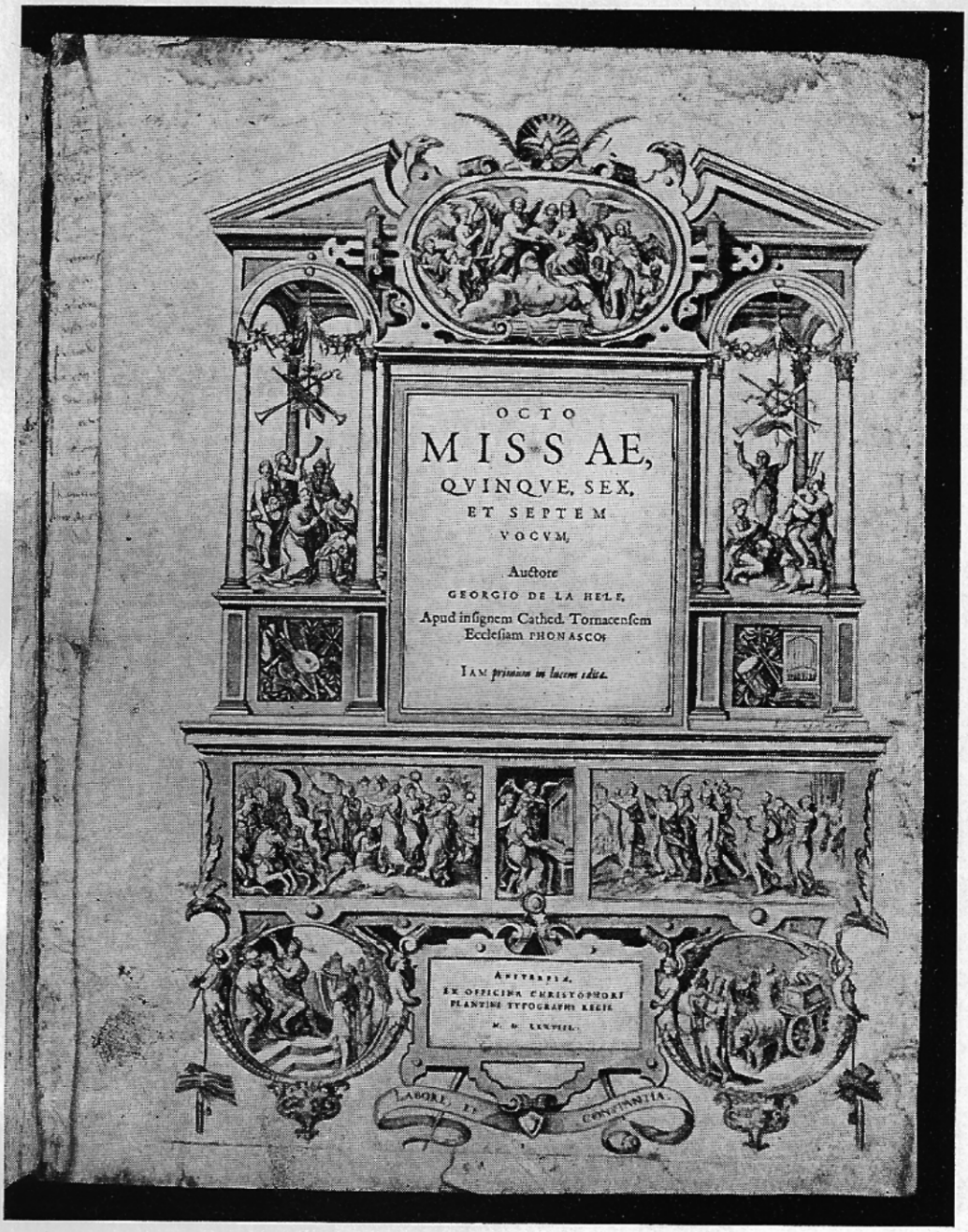
GASPAR VAN WEERBEKE, du diocèse de Tournai; chantre à la chapelle pontificale romaine; maître de chapelle du duc de Milan; † 1481.

L'illustre THOMAS CRICQUILLON, toujours cité le premier parmi les choraux dès la fondation officielle de leur maison en 1531; au service de la cathédrale en 1536 comme vicaire; maître de chapelle de CHARLES-QUINT à Madrid vers 1544; † à Béthune en 1557.

PIERRE DE MANCHICOURT, phonascus à Tournai et à Madrid; † 1584.

PHILIPPE ROGIER, auteur fécond; maître de chapelle à Madrid; † 1596.

Les quatre frères REGNART FRANÇOIS, JACQUES, PASCAL et CHARLES; en 1590 ils éditent à Douai en un volume 39 motets à 4, 5 et 6 voix de leurs seules compositions, sous la charmante devise du psaume 132 : « Ecce quam bonum et quam jucundum « habitare fratres in unum », (« Voyez comme il est bon, comme il « est doux à des frères d'habiter unis ensemble »); et le recueil est présenté au public par le cinquième frère, AUGUSTIN, chanoine de S.-Pierre à Lille : coquetterie familiale probablement unique dans l'histoire de toutes les maîtrises d'Europe.



Frontispice des OCTO MISSAE de G. de la Hèle, 1578
(réduit au tiers). Cf. p. 31.

— En haut : le Saint-Esprit, inspirateur des chants sacrés.
— Sous le dais de gauche : adoration des bergers à la crèche et leurs chants.
— Sous le dais de droite : prolongement de la même scène.
— Sur la frise inférieure :
à gauche : après l'engloutissement de l'armée du pharaon dans la mer Rouge, le peuple Juif entonne le cantique *Cantemus Domino*;
à droite : cantique de reconnaissance de Judith qui a tué Holopherne;
au centre : Sainte Cécile à l'orgue.
— Sous la frise :
à gauche : David, jouant de la harpe pour apaiser le mauvais esprit de Saül, évite miraculeusement la lance dont celui-ci veut le transpercer;
à droite : le roi David joue de la harpe devant l'arche d'alliance conduite vers le mont Sion;
au centre : cartouche posé sur un chevalet soutenu par deux anges; il porte la firme de Christophe Plantin d'Anvers et le millésime de 1578, et s'orne de la devise « labore et constantia ».

Page blanche

George DE LA HÈLE, d'Anvers (1547-1587) : chapelain à N.-D. de Courtrai; maître des choraux à S. Rombaut de Malines; phonascus à Tournai (1580-1581), puis à Madrid. Obtint en 1576 à la joute musicale d'Evreux dite « de Ste-Cécile » le prix de la harpe d'argent pour un motet, et celui du luth d'argent pour une chanson polyphonique. — C'est pour l'édition du grand volume des *Octo missae* de G. DE LA HÈLE, composées à Tournai, que PLANTIN d'Anvers a produit son plus beau travail de typographie musicale en 1578.

Pierre MAILLART, de Valenciennes, élève de G. DE LA HÈLE; soprano à Madrid en 1563; phonascus à Tournai (1581-1588), puis chanoine-chantre; théoricien estimé (1550-1622).

Géry DE GHERSEM, illustre élève de G. DE LA HÈLE; soprano à Madrid; élève de Phil. ROGIER; maître de chapelle des archiducs à Bruxelles; chanoine de Tournai; y décédé en 1630.

Nicolas MUSSELE, élève de G. DE LA HÈLE; alla à Madrid; franciscain.

Jean BETTIGNY, maître des primetiers; † vers 1620.

Samuel MARSCHALL, né à Tournai; organiste à Bâle (1557-1627?).

Fr. HANOT, Tournaisien; compositeur; né vers 1720.

Vraisemblablement aussi Alard DUGAUCQUIER (Nuceus) de Lille; maître de chapelle de l'archiduc MATHIAS à Prague; PLANTIN d'Anvers édita en 1581 ses *Quatuor missae* avec les mêmes magnifiques caractères que les Messes de G. DE LA HELE.

Etc.

On s'étonnerait avec raison de nous voir omettre quelques notabilités musicales qui honorèrent au XVI^e^ s. la collégiale de Notre-Dame de Courtrai, filiale aimée de la cathédrale de Tournai.

Pierre DE LA RUE (Pierchon, Platensis, de Vico), probablement Tournaisien; prêtre très vertueux et charitable; musicien préféré de MARGUERITE D'AUTRICHE, puis de l'archiduc CHARLES (le futur CHARLES-QUINT); chanoine à Courtrai en 1505, compositeur éminent dont on a dit qu'il pouvait disputer la suprématie à Josquin DEPRÈS pour le souffle expressif. On connaît de lui 36 messes; † à Courtrai en 1518.

L'illustre Nicolas GOMBERT, de Bruges; peut-être le plus glorieux élève de Josquin DEPRÈS; chanoine à Courtrai et à Tournai; mort vers 1540.

Philippe PAILLETTE, du diocèse de Tournai; chanoine-chantre; † 1523.

Adrien THIÉBAULT, dit PICKART, d'Ath; maître de chapelle de CHARLES-QUINT (1496-1545); † à Courtrai.

Jacques VAN THIELT, chanoine-chantre à Courtrai, Vicaire Général de Tournai; ami intime de Pierre DE LA RUE et du chanoine Pierre COTREL; fit une fondation en faveur de 4 choraux à N.-D. de Courtrai, où il décéda en 1543.

George DE LA HÈLE, chapelain à Courtrai (Voir plus haut).

Les D'HONDT (vulgo Canis ou Lechien) : Corneille, chanoine-chantre; phonascus à la chapelle impériale de Madrid; — Pierre, chantre à Madrid; — François, violiste à Madrid; — Jean, chanoine-chantre à Courtrai; pourvut à la création d'un cinquième choral à N.-D. de Courtrai. Corneille et Jean étaient certainement du clergé diocésain de Tournai. Tous au XVI^e s.

André PÉVERNAGE, vicaire; compositeur de renom, vers 1580.

Un autre André PÉVERNAGE, de Courtrai, est maître de chapelle à Anvers vers 1600. C'est celui qui avec Pierre MAILLART fut chargé en 1598 par le chapitre de Tournai de réimprimer le *Processionnale* de Tournai chez PLANTIN d'Anvers.

Nous croyons devoir rattacher aussi à Tournai le phonascus de Courtrai Eustache BARBION venu de Tournai; compositeur de valeur; laïc, dont la femme mourut à Tournai, et dont la fille y épousa un Paul DE LA WARDE; mourut à Courtrai en 1556.

Etc.

La collégiale de Lille serait à signaler encore; tout comme celle de Seclin où le chanoine CHOULET, imitant Tournai, fonda une maison des choraux en 1622. Dans cet ordre d'idées mentionnons aussi le chanoine-écolâtre de Tournai, Antoine DONNÉ, qui, en 1700, fonda à Antoing une maison de 8 choraux avec leur maître de musique et 6 chantres bons musiciens.

Le palmarès musical tournaisien de la cathédrale est-il à dédaigner?

Le chanoine ANDRÉ CATULLE, lui-même chantre à la cathédrale écrit dans son *Tornacum Nerviorum* (1652) : « Si l'on « voulait énumérer les sommités de Tournai dans la musique, « il faudrait composer une longue Iliade » ... « Il eut été difficile « de trouver ailleurs des musiciens plus distingués et en plus « grand nombre qu'à Tournai ». Heureuse donc, et du moins bien flatteuse pour les Tournaisiens, l'anagramme due au chanoine JÉROME DE WINGHE († 1637) :

« Sedes cantorum, Tornacum »
12345678 45632178

(Le fief des chantres, c'est Tournai).

Il présentait d'ailleurs sa trouvaille avec une naïve fierté : « De Tournay sortent beaucoup de braves chantres et musiciens, « dont aij fait cest anagramme : Sedes cantorum Tornacum ».

Passerions-nous sous silence que la presque totalité de ces musiciens était issue du clergé?

Si la musique polyphonique était si cultivée à la cathédrale, on se tromperait étrangement à penser que le chant grégorien y était laissé en souffrance. Après le sac de la cathédrale par les Huguenots (1566), l'évêque GILBERT D'OIGNIES fait imprimer aussitôt (1567) par PLANTIN d'Anvers de magnifiques livres de chœur conformes à la liturgie romaine; ils sont sur parchemin. — En de multiples occasions le chapitre agit de même.

Nous voici au XVIII^e s., tournant dangereux pour la musique d'église. Les charmes de l'orchestre se liguent pour la séduire en la rendant insensiblement sensuelle, mondaine et désobéissante aux traditions liturgiques. Néanmoins, au dire encore du chanoine CATULLE, le goût de la cathédrale tient bon et garde toujours une musique grave et noble (1652). On y entend encore les majestueuses messes polyphoniques à côté desquelles les répons a cappella à 5, 6 et 7 voix mixtes enrichissent nos grandioses offices pontificaux.

Et les études à notre école de chant, à quoi en sont-elles à cette époque?

Voici une preuve de leur excellence.

Nous lisons aux *Actes capitulaires* du 17 décembre 1657 qu'un grand-vicaire Maître PHILIPPE STEIT offre au chapitre une messe à 8 voix de sa composition. Le surlendemain, présentation d'une autre messe à 8 voix composée par JACQ. BONNIER, récemment encore primetier, prochainement étudiant en philosophie à l'Université de Louvain. Dans les deux cas le chapitre encourageant accepte, non sans gratification, et ordonne l'exécution de chaque œuvre au chœur. — Ce cas s'est renouvelé de temps en temps, et était connu en d'autres maîtrises.

Décadence.

Le mal du relâchement, quasi universel alors en musique d'église, ne prit jamais à Tournai les allures d'une épidémie. Le Florentin GUICCIARDINO peut reconnaître les « Tournisiens amis de liberté »; il ne les trouve pas révolutionnaires. D'ailleurs à Notre-Dame le chapitre veillait. Souvent on revisait le règlement de la maîtrise soit pour l'affermir, soit pour l'adapter aux circonstances. Divers *Actes capitulaires* attestent cette sollicitude constante même aux heures troublées, et la volonté d'avoir toujours une maîtrise modèle :

En 1750 : nouveau règlement pour la résidence du maître de musique à la maison des choraux.

En 1757 (18 juin) : quelques règles d'exécution du chant à la cathédrale selon l'importance des fêtes.

En 1793 (18 juin) : Instruction pour le maître de musique de la cathédrale selon les règlements ordonnés par le chapitre.

On y lit :

à l'article 11 :

« Il (le maître de musique) doit enseigner aux enfants le « chant grégorien, la musique, le chant sur le livre et l'art « de composer suivant la portée et la capacité d'un chacun. »

à l'article 17 :

« Comme il (le maître de musique) est obligé de temps en « temps à composer quelque chose de nouveau, il est censé « présent à tout office où son devoir ne l'appelle pas. Il sera

« tenu de remettre à la maîtrise pour être déposée à la biblio-
« thèque du chapitre, une partition de chaque pièce de musique
« qu'il aura composée »...

Combien d'élèves et de... chefs de musique du XX^e^ s. ne liront-ils pas avec effroi de pareilles exigences!

Hélas! la plupart de ces œuvres écrites pour la cathédrale par les maîtres de chapelle qui se sont succédé durant plus de trois siècles ont disparu.

Même à l'approche de la Révolution Française n'avons-nous pas une garantie de la supériorité musicale de notre cathédrale dans l'éducation raffinée d'un évêque d'alors? Tout en gardant une foi profonde et une piété zélée sur le trône qu'il occupa de 1732 à 1770, le comte FR.-ERNEST DE SALM-REIFFERSCHEID aimait le faste et se révélait un mélomane au suprême degré. Il donnait dans ses salons de l'évêché de fréquents concerts de rare distinction tant pour la finesse d'exécution que pour l'excellence des œuvres. Le genre de compositions interprétées laisse croire que ses instrumentistes s'unissaient parfois à la maîtrise.

Certes ce Mécène épiscopal, pour qui de nombreux artistes du temps firent imprimer la dédicace de leurs œuvres, n'aurait pas permis non plus la médiocrité musicale en sa cathédrale splendide.

Mort et résurrection.

La Révolution survint, ruinant le pays et surtout la cathédrale de Tournai dès 1792.

Après la bataille de Fleurus (26 juin 1794) commence l'agonie de l'ancien chapitre. Pour le culte c'est bientôt l'éclipse, et le 26 décembre 1797 la suppression totale. Durant plus de quatre ans c'est la terreur avec les spoliations et le pillage. Malgré un relâche après le concordat du 15 juillet 1801 sévissent les interminables procès de récupération, les vexations, les emprisonnements. La fabrique de la cathédrale saignée à blanc avait des soucis de reconstruction autrement pressants que celui de la restauration de la maîtrise.

Celle-ci cependant voulait ressusciter, et elle ressuscita.

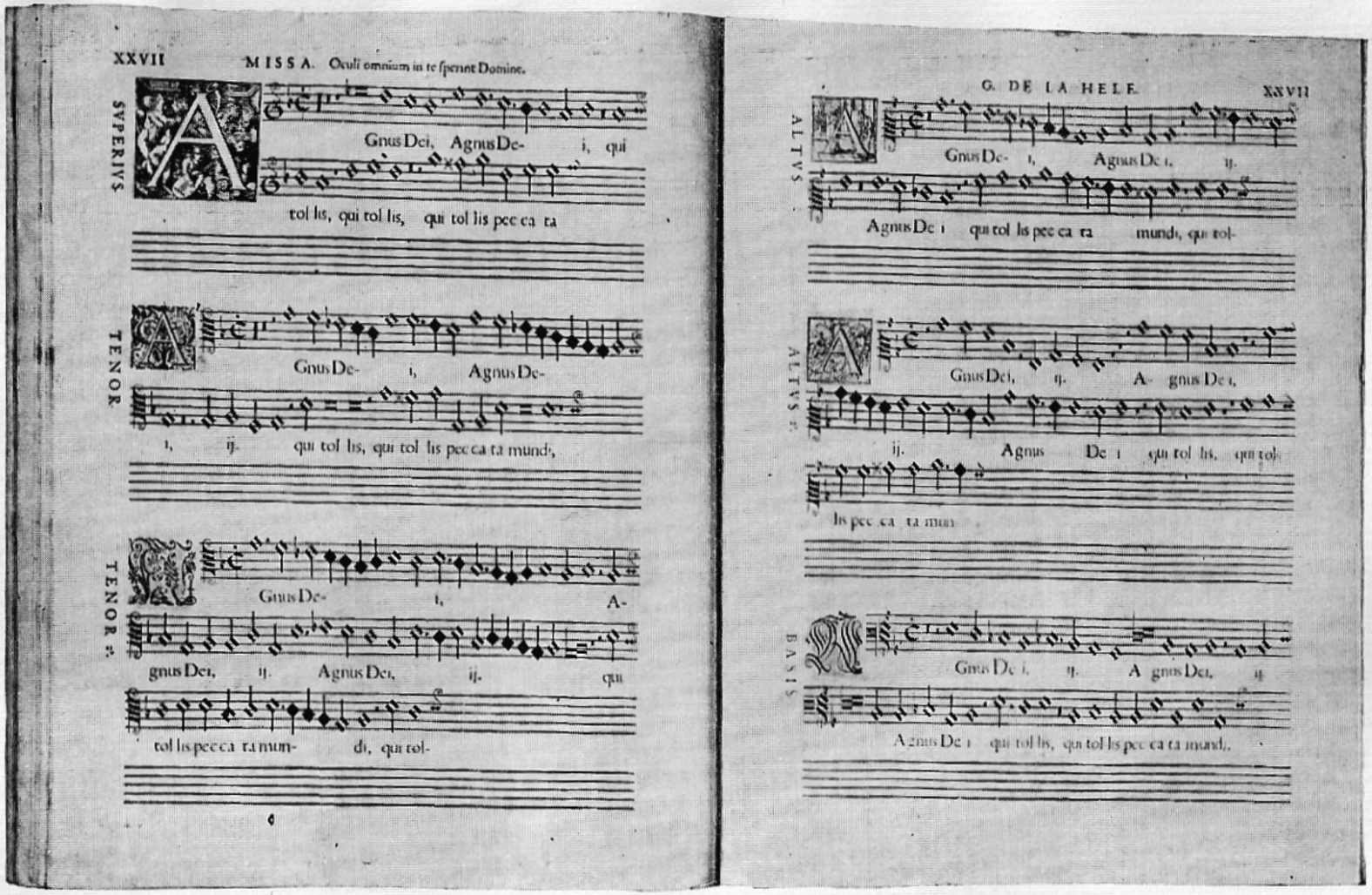
A l'installation solennelle de Monseigneur François-Joseph HIRN, le 10 septembre 1802, la voici qui renaît avec un *Te Deum* en musique. Jean-Fr. RENARD, grand-vicaire en 1779, resté à Tournai durant la tourmente, est nommé en 1804 maître de chapelle et chanoine. Il veut ravoir aussitôt les chers *soprani* d'antan. Que fait-il? Il revient obstinément aux traditions : « les choraux seront choisis par concours devant un jury de « 3 membres après affichage de l'examen durant 15 jours à la « cathédrale ».

Ce ressaut de vitalité musicale n'est pas éphémère. Le zèle de Mgr HIRN pour la formation des choraux est à remarquer : il écrit pour eux deux règlements détaillés datés, l'un du 7 avril 1809, l'autre du 2 août de la même année. RENARD dirige la maîtrise jusqu'en 1820, où on lui donne un successeur en la personne de Guill. DETOURNAY-PONTUS, musicien laïc de la cathédrale; et quand Monseigneur DELPLANCQ, deuxième évêque du diocèse nouveau en deuil de son premier pasteur depuis le 19 août 1819, fait sa Joyeuse Entrée dans sa bonne ville épiscopale le 30 novembre 1829, la maîtrise y va d'une cantate pompeuse de circonstance « Le Bon Pasteur est enfin venu... » avec musique de son maître de chapelle susnommé.

Le règlement du 15 juin 1841 reprend les anciennes mesures d'ordre pour les répétitions et les exécutions. Les temps ont cependant évolué vers plus d'indépendance, mais le chapitre veut « freiner » sachant le prix de la discipline dans la liberté.

Pourtant celle-ci escalada un moment le jubé : la maîtrise y connut selon le goût du jour les messes avec quatuor de cordes et, aux grandes solennités, adjonction de l'orchestre complet, y compris les timbales. C'était vers le milieu du siècle. On ne dégénéra pas jusqu'aux opéras en *us*, mais on entendait à l'ambon les messes de HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, DIETSCH, WEBER, HUMMEL, CHERUBINI, DIABELLI, etc., et aussi les messes de... Pierre HESPEL et les motets de Ch. MERCIER, car toujours « les Tournaisiens sont là ».

Ces musiques ordinairement excellentes en soi par leur robustesse et leur distinction étaient déplacées à l'église; filles mondaines nourries au théâtre, n'avaient-elles pas réussi par la séduction de leurs parures et la ruse de leurs titres usurpés, à franchir le seuil du temple saint? N'était-ce pas plutôt afin de s'y faire admirer en déesses que pour y venir adorer le Roi des rois?



Double page du volume des OCTO MISSAE de G. de la Hèle, 1578.

(Cf. p. 31 et Pl. V). — A l'original, grand in-fol. max., les portées ont 0,021 millim. de haut. Tout comme à la Pl. I (XIII-XIVe s.) la partition ne connait pas encore la superposition. Ici l'*Agnus Dei* est à 6 voix:

le Superius est à gauche en haut;	l'Altus est à droite en haut;
le Tenor est à gauche au milieu;	l'Altus II est à droite au milieu;
le Tenor II est à gauche en bas;	la basis est à droite en bas.

Page blanche

Il était temps qu'une réforme liturgique parût. Elle vint enfin avec le *motu proprio* de S. S. PIE X (22 nov. 1903). Mais ce fut l'honneur de MM. les chan. MATON et DUREZ de l'avoir devancée et pratiquement résolue.

Le chanoine FRÉDÉRIC MATON, maître de chapelle en 1864, excellent musicien formé à la collégiale de Soignies puis au conservatoire de Bruxelles, s'était consacré d'abord aux maîtres classiques HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, etc. Mais bientôt il sympathisa avec les principes de l'*Association Cécilienne* fondée en Allemagne par le chan. FR.-X. WITT en 1867, et se rendit plusieurs fois à ses congrès et à ses festivals. Vers 1875 il était « converti ». Tout en gardant son admiration complète pour les maîtres susnommés, il ne permit plus à leurs œuvres de résonner encore au jubé. Par la parole et par la plume il se fit l'apôtre du mouvement rénovateur.

Réorganisation de la maîtrise.

La maison des choraux n'existait plus comme pensionnat. Il fallait remédier à pareille lacune pour ravoir les voix cristallines d'enfant à la maîtrise. On fit « ce que l'on pouvait ».

Déjà vers 1877 des enfants étaient exercés pour les messes chez les Frères par un professeur laïc, M. LOURDAULT. Ils étaient conviés et reçus de toutes les écoles : pensionnat Notre-Dame; écoles S.-Joseph, S.-Piat, S.-Brice, S.-Jacques; même du collège des Jésuites. Vers 1880 — pour des facilités d'organisation, mais non, hélas! de recrutement — les contingents se prennent de plus en plus à la seule école S.-Joseph, rue du Four-Chapitre, tout en arrivant encore des autres écoles mais comme au compte-gouttes. Ces adjoints sont diversement nombreux selon les années scolaires.

En l'année 1880 le chan. MATON, secondé par le chan. VICTOR DUREZ et généreusement assisté par les frères H. et J. DESCLÉE, constitua une *Ecole S.-Grégoire* à côté de l'*École S.-Luc*. Le contrat d'Association en fut signé le 2 déc. 1882 entre les délégués ecclésiastiques, MM. les chanoines MATON, DE LA ROCHE et DUREZ et le Cher Frère MARIANUS, Provincial des Frères des Écoles Chrétiennes; mais l'École fonctionnait déjà comprenant les choraux ordinairement pris

à S.-Joseph et les autres petits maîtrisiens. L'*École S.-Grégoire* n'en resta pas là. Elle s'annexa sous le même nom une École d'organistes estimée dirigée d'abord de 1886 à 1891 par TÉLESPHORE BOUCHAR, organiste de S.-Piat, et bientôt comme à l'heure actuelle encore par M. le chan. Jos. DEDONCKER, École que nos chanoines devanciers clairvoyants avaient rêvée comme interdiocésaine dès avant 1877... L'Institut LEMMENS la réalisa à Malines en 1879.

Le contrat de 1882 qui stipulait pour chaque jour une répétition de chant d'environ 3/4 d'heure pour les petits maîtrisiens et une répétition de solfège d'une demi-heure pour les plus jeunes et les aspirants-choraux, donna à l'École S.-Grégoire et à la maîtrise des résultats incontestables et parfois surprenants.

Après la guerre de 1914-1918 l'école S.-Joseph devenait la seule nourricière des choraux et de toutes les voix d'enfant... La ruine de la maîtrise à voix mixtes se préparait.

On n'imagine pas quel labeur souvent ingrat l'organisation susdite demandait aux maîtres de musique des enfants (souvent deux Frères). Il fallait en effet « styler de mémoire » des enfants totalement ignorants de la musique, et divisés en deux groupes à la fois, *soprani* et *alti*. Ces Frères qui furent à la peine et au mérite se nomment : MARUSIS (...-1880), LUZIANUS (1880-1882), JOSEPH (1882-1888), WERNER (1888-1890), CAJETAN (1890-1906), avec lui ALEXANDRE (... 1906-1919) aidé du Frère CASSIEN (...-1912), et enfin le Frère MADULF seul (1919-1934).

Exercer ainsi deux groupes d'enfants, soprani et alti — et alors cela ne se voyait-il point partout? — c'était méconnaître les plus solides traditions de l'Ancien Régime où le maître de musique ne formait que les *soprani* seuls. Il y a de belles voix d'enfants *alti*, et nous les apprécions d'autant plus qu'elles sont des exceptions; mais d'ordinaire leur durée est éphémère, les enfants *alti* étant souvent des soprani en passe de mue, tels nos anciens « primetiers ». Il reste que les vrais *alti* de jadis étaient des ténors élevés dont la capacité musicale était éprouvée et dont l'instruction ne causait plus aucun souci au maître de chant. Il y a quelque soixante ans, à peine soupçonnait-on encore ces traditions qui se révèlent pourtant à l'évidence, d'une part, dans les anciennes compositions polyphoniques grâce à la profondeur des mélodies d'alto inaccessibles à la voix de garçonnet; d'autre part, dans les nominations assez fréquentes

de *contraténors* ou *altiténors* (hautes-contre ou ténors élevés), dans les décisions capitulaires ou dans les comptes, alors qu'il n'est jamais question d'enfants *alti*.

Nous avons mis une certaine insistance sur ce point : c'est que ce détail historique de la polyphonie médiévale et postérieure est encore communément ignoré; et cela nous paraît grave : si l'on veut faire œuvre durable dans la fondation ou la restauration d'une maîtrise, il faut reprendre les traditions anciennes selon lesquelles la seule voix de soprano y était exercée.

Le Pape PIE XI le rappelle incidemment dans la Constitution Apostolique *Divini cultus* du 20 décembre 1928, à l'article VI : « Que des *scholae d'enfants*, dit-il, soient formées non seulement « dans les grandes églises et les cathédrales, mais même dans « les églises plus modestes des simples paroisses. Que ces enfants « sous la direction des maîtres de chapelle, soient exercés à « chanter selon les règles, afin que, conformément à l'ancienne « coutume de l'Église, leurs voix s'unissent aux chœurs des « hommes, surtout quand dans la musique polyphonique ils « doivent, comme jadis, exécuter la partie supérieure qu'on « appelle ordinairement le *cantus* » (ou *soprano*).

On le voit le Souverain Pontife ne parle que d'une sorte de voix enfantine à former, la voix supérieure ou *soprano*.

Revenons à notre défunte organisation.

On pouvait, dira-t-on, remédier partiellement au mal en séparant les deux groupes de voix enfantines et en les exerçant à part à des jours différents. Assurément, et on n'y manqua point. Mais, qui ne voit que c'était, pour chacun des groupes, diminuer de moitié un temps déjà trop avarement accordé? Et quand, à ce déficit de formation viendra s'adjoindre la triste dénatalité qui dépeuple les classes, l'heure de l'agonie sonnera, « faute de combattants ».

Du côté « hommes » la restauration de la maîtrise gardait nécessairement les « appointés » selon l'antique coutume, mais elle en ouvrait largement les rangs aux amateurs de bonne volonté qu'elle invitait chaleureusement.

Le chanoine Victor DUREZ (1880-1894) était doué d'un sens musical sûr et profond. Aucun de ceux qu'il a dirigés n'a oublié avec quelle maëstria et quelle autorité il conduisait la maîtrise à l'ambon ou aux charmants Concerts annuels de S.-Luc inaugurés par lui. Il remit en honneur la polyphonie

exclusivement vocale du XVI^e s., sans faire fi des œuvres modernes similaires avec ou sans orgue. Par lui la *messe « gustate et videte »* à 5 v. m. de son ancien devancier G. DE LA HÈLE a été remise en partition et exécutée.

En 1884, il alla faire entendre sa maîtrise à N.-D. de la Treille et à l'Hippodrome de Lille, malgré les habitudes qui la retiennent dans son seul vrai cadre, la cathédrale.

Durant cette période de restauration qui va de 1880 à 1894 la maîtrise de Tournai avait pris pour longtemps la première place en Belgique. Elle méritait d'être entendue. Il en fut ainsi aux assemblées générales de la Société belge de S.-Grégoire tenues à Tournai en 1883 et en 1887.

Au congrès de Paris, en 1860, le chevalier XAV. VAN ELEWYCK avait pu amuser son monde à se gausser de Tournai, et pour le vieux plain-chant de la cathédrale chanté à larges notes égales, et pour le diapason sépulcral de *fa* du chant Tournaisien, et pour les messes dénommées *musique de table* à la mode de ROUSSEAU (1770) reprises depuis 1852. — Rendons-lui toutefois cette justice d'avoir reconnu chez nous quelques musiciens estimables : MM. RENIER, maître de chapelle à la cathédrale, l'abbé MATON, les frères HESPEL, organistes, et notre renommé THÉODULE NORMAND (dit NISARD; de son vrai nom TORF, de Quaregnon). — Mais VAN ELEWYCK eut bien changé de ton s'il avait entendu la maîtrise de la cathédrale vingt ans après! Ses exécutions coutumières (environ 50 par année) étaient si réussies que P. BENOIT dénomma un jour cette maîtrise « un orgue humain, un orgue qui n'est pas une machine mais une âme ». E. TINEL, directeur de l'Institut Lemmens de Malines, écrivit pour la cathédrale, à la demande de son ami, M. le chan. DUREZ, son unique *Messe en l'honneur de Notre-Dame de Lourdes*, à 5 v. mixtes. Le maître vint l'y ouïr plusieurs fois. « En reconnaissance de la pieuse émotion » que lui avait donnée « l'incomparable maîtrise de la cathédrale de Tournai » il offrit à M. DUREZ son riche manuscrit, que la maîtrise garde jalousement.

Recueillir la succession de M. le chan. V. DUREZ était chose périlleuse. On en confia la mission à M. l'abbé JOSEPH DEDONCKER. Très instruit dans l'art du jeu d'orgue, il fut choisi en 1891 pour former les clercs et les organistes à l'*École S.-Grégoire* et suppléer pour la maîtrise à M. le chan. DUREZ devenu Vicaire Général.

Après avoir brillamment donné ses preuves comme sous-directeur, il fut nommé maître de chapelle en 1894, enrichit le répertoire, et dota d'un orgue remarquable son École S.-Grégoire en même temps que la maîtrise. En 1900, nommé chanoine, il se consacra exclusivement à l'École, en s'acquittant toutefois encore du rôle d'organiste du chœur, où quotidiennement il nous ravit par son accompagnement grégorien de perfection consommée. Heureux les nombreux organistes formés par ses soins pour le diocèse!

La maîtrise passe alors aux mains de M. l'abbé JOSEPH SUYS (1900-1906). Il sortait d'une famille de nombreux musiciens : son frère JEAN-BAPTISTE, 1er prix du conservatoire de Bruxelles, caractère généreux et sympathique, est chantre laïc exemplaire à la cathédrale où depuis 1894 il nous charme par sa voix barytonante noble et mélodieuse, que les années n'osent pas effleurer. Leur père, JEAN-BAPTISTE, chantre à la collégiale de Soignies, et leur grand-oncle le chan. RAOULT, chantre à la cathédrale de Tournai ont laissé le souvenir de puissantes voix de basse d'une rare richesse. N'était-ce pas de bon augure pour le nouveau maître de chapelle? Aussi put-il continuer les traditions d'honneur de ses devanciers. En même temps il fit œuvre personnelle en reprenant parfois l'accompagnement des cuivres pour les messes et les processions. Il rompait ainsi avec l'exclusivisme sévère des 25 dernières années, et allait assurer les pas de son successeur dans une voie analogue. Il assuma la lourde tâche des chants au *Congrès Eucharistique International de Tournai* en 1906.

Le soussigné, chan. NICOLAS JOACHIM, dirigea la maîtrise de 1906 à 1936. On l'excusera de se taire sur son action personnelle; d'autres l'exposeront peut-être pour lui, si elle le mérite. Toutefois, au cours de sa carrière musicale à Tournai il vécut des circonstances de quelque intérêt, croit-il, pour un futur historien de la maîtrise de la cathédrale. Il les énumère ici tout simplement.

1911, septembre. *Congrès de l'Enseignement Moyen Libre* à Bonne-Espérance. La maîtrise, invitée par M. le Vicaire Général DUREZ, y exécute la *Missa Quinti toni* à 4 v. m. d'ORL. DE LASSUS, et y donne un *Concert historique vocal belge.*

1914, 4 août : déclaration de guerre. Silence de la maîtrise durant un an. Reprise pour la Noël 1915.

1916, janvier : Messe à 4 v. égales et Te Deum à 5 v. m. du maître de chapelle pour le sacre de Mgr CROOY.

1916, octobre : Mission générale pour la ville de Tournai. A la procession de clôture la maîtrise chante des motets à l'unisson avec accompagnement d'instruments : pratique reprise annuellement depuis lors.

1918, 7 mars : décès de Louis ROSOOR, organiste du grand orgue et de la maîtrise; artiste virtuose et improvisateur de grande valeur.

1918, 2 novembre : décès de deux basses de la maîtrise, Alfred CHAMPY et Antoine MAHIEU, tués ensemble par un obus dans une cave de la Place du Parc, au bombardement de Tournai.

1918, 12 novembre : décès de M. le Vicaire Général DUREZ, ancien maître de chapelle, restaurateur de la maîtrise.

1925, 14 juin. *Première réforme de la procession du S. Sacrement :* des motets à l'unisson avec accompagnement de quelques cuivres sont appropriés à plusieurs paroisses distinctes et amorcés par elles.

1928, 28 juillet. *Semaine Liturgique à Tournai :* chez les Jésuites la maîtrise donne un *concert d'anciens polyphonistes franco-belges du XVI^e s.*

1928, 25 novembre. Cessation des concerts de S.-Luc par la maîtrise.

1929, 22 septembre. Décès d'Edmond WANGERMEZ, membre fondateur et bienfaiteur de la maîtrise; basse profonde puissante; compositeur de mélodies tournaisiennes.

1930. *Centenaire de l'Indépendance belge.* La maîtrise fait entendre assez souvent des messes et des motets de nos anciens compositeurs belges et des modernes.

Le 15 juin, à la demande des « Amis du Hainaut » et à l'occasion du 25e anniversaire de décanat de Mgr de CROY à Ste-Waudru à Mons, la maîtrise entière se transporte à la collégiale à Mons et y fait entendre au chœur la *Missa « Qual donna »* à 5 v. m. du grand maître Montois Orl. DE LASSUS († 1594), le *Jubilate Deo* à 4 v. m. du même, et le *Regina Coeli* à 5 v. m. de POLLIO, maître de chapelle à Soignies (fin du XVIII^e s.).

1931, 21 juin : *XIVe Centenaire de saint Eleuthère.* Pour le cortège des châsses, des chants et cantiques à saint Éleuthère furent arrangés pour unisson et instruments et exécutés par divers ensembles (paroisses et collèges) autres que la maîtrise; celle-ci garda la place principale.

1931, 18 octobre. *Cinquantenaire de la restauration de la maîtrise* et *Jubilé de vingt-cinq ans de son maître de chapelle.*

Le matin : *missa* « *Sancta Trinitas* » à 4 v. m. (peut-être d'ANT. DE FÉVIN, vers 1515) remise en partition par le maître de chapelle d'après un manuscrit des archives de la cathédrale. — Ensuite réception de la maîtrise par Son Excellence Mgr RASNEUR dans les salons de l'évêché.

L'après-midi, concert et cérémonies de circonstance en la salle des Frères, rue du Four-Chapitre. — Son Exc. Mgr RASNEUR y remet la médaille de S.-Éleuthère aux 7 chantres les plus anciens de la maîtrise (les frères JOSEPH et ALPHONSE POURVOYEUR, depuis cinquante ans); — et M. le Bourgmestre WIBAUT donne aussi aux 5 plus anciens la décoration de la médaille d'argent de Léopold II au nom de l'autorité civile.

1934, 2 septembre. *Congrès eucharistique diocésain de Soignies.* Toujours pour favoriser la solennité comme à Tournai, *25 chants processionnels* pour unisson et instruments furent édités à cette occasion et recommandés aux paroisses participantes.

Le maître de chapelle a eu la bonne fortune de voir sous sa direction, de 1918 à 1922, un jeune choral soprano, qui fait maintenant l'honneur des Tournaisiens par son rare talent de pianiste-virtuose, consacré par l'obtention du prix Ysaye, et qui reconnaît sincèrement le bien musical qu'il a hérité de son passage à la maîtrise. C'est ANDRÉ DUMORTIER.

Au chan. JOACHIM succéda M. l'abbé JULES CORDIER, arrivé en 1931 comme sous-directeur, et depuis 1936 maître de chapelle. Enthousiaste des grands maîtres, M. l'abbé CORDIER s'efforce de garder nos traditions polyphoniques. Il ouvre cependant l'ambon aux œuvres contemporaines comme aux anciennes, à condition qu'elles ne dévient pas de la ligne classique.

Avec le soussigné il a eu l'amertume de subir la disparition des voix enfantines qu'exerçait le Frère MADULF. Celui-ci

souffrant, esseulé depuis le départ du Frère ALEXANDRE, et pas toujours compris se retira en congé illimité (octobre 1934) et ne fut pas remplacé.

M. l'abbé CORDIER fit face à l'infortune.

Ses préférences vont toujours à la polyphonie. Par des exécutions de grande finesse il a révélé autant de grandeur dans des motets à 2 v. égales a cappella d'Orl. DE LASSUS que dans de grandes messes ou de pompeux Te Deum.

Travailleur modeste et silencieux, il avait rassemblé un important matériel musical, propre et appétissant, que le fatal sinistre de mai 1940 a dévoré.

Il faut finir ce trop long aperçu.

Ce n'est plus un cinquantenaire qui fixe nos regards. A cette heure c'est un *millénaire* qui nous remue. En l'un comme en l'autre la clairvoyance et la générosité se donnent la main pour rénover.

Nous plaisantions tantôt sur les propos hilarants du chevalier X. VAN ELEWYCK relatifs à notre cathédrale. Mais je le remercierais d'avoir prononcé cette belle parole au Congrès de Malines de 1864 : « Quand il n'y a plus de maîtrises dans un pays, « on peut dire qu'il n'y a pas de traditions pour l'art ».

Or les Tournaisiens veulent des traditions. Lesquelles? Les leurs! Aussi des laïcs Tournaisiens, vaillants, nobles et généreux, émus de la menace suspendue sur notre antique et vénérable maîtrise, ont-ils entrepris de la secourir. Ils veulent la ressusciter plus brillante et plus belle que jamais. Fidèles agents de l'Action Catholique voulue par le Souverain Pontife PIE XI, quelle large bénédiction ne recevraient-ils pas de lui pour leur pieux geste!

Veuillent les amis de la cathédrale et de sa maîtrise se grouper nombreux autour d'eux par leur sympathie et leur libéralité, à la plus grande gloire de Dieu et à l'honneur insigne de Notre-Dame, patronne de la cathédrale.

Chanoine Nicolas JOACHIM

Tournai, en la fête de l'Immaculée.

1941.

3ème de Couverture

4ème de Couverture